

**UNIVERSITE PARIS XIII-Léonard de Vinci
UNIVERSITE DE BORDEAUX II
UNIVERSITE MONTPELLIER I**

Mémoire pour le

**DIPLOME
INTER UNIVERSITAIRE DE
MEDECINE MORPHOLOGIQUE ET ANTI-AGE**

**« Evolution du concept de beauté
à travers les siècles »**

Soutenu par le **Docteur DURANTET**

Président : Dr CAIX

Coordination Scientifique et Pédagogique
Pr Y.COHEN - Pr P. CAIX - Pr J. BRINGER - Pr E.JANKY
Dr L. HOURI-REBY-Dr R. VERGEREAU- Dr C. VITELLO - Dr JP. VIDAL

REMERCIEMENTS

A ma chérie,

A ma famille,

A mes amis,

A mes professeurs et maîtres,

A la faculté de Bordeaux, Montpellier et Paris XIII,

Aux laboratoires Anteis®, Bioderma®, Synergia®, Ysonut®

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	6
I. QU'EST-CE QUE LA BEAUTE ?	7
1. Beauté antique	7
a. L'esthétique helléniste	7
b. L'esthétique néoplatonicienne	8
2. Beauté médiévale	9
3. Beauté mathématique	10
a. Le Nombre d'or : naissance d'un mythe	10
b. Léonard De Vinci : l'Homme de Vitruve.....	15
c. Iannis Xenakis : proportion dorée et musique.....	18
d. Le Corbusier : la proportionnalité architecturale	19
e. Phi, un rapport abusé ?	20
4. Beauté classique	22
a. L'esthétique rationaliste	22
b. L'esthétique empiriste	23
• La beauté comme rapport selon Diderot	23
• La norme de goût selon Hume	24
• L'analyse empiriste de Burke	25
5. Beauté moderne	26
a. Kant : le jugement esthétique	26
b. Hegel : la philosophie de l'art	27
c. Schopenhauer : l'appréciation esthétique	27
d. Nietzsche : la beauté, illusion nécessaire	28
6. Beauté contemporaine	29
a. Freud : la psychanalyse de la beauté	29
b. Bourdieu : la beauté comme distinction sociale	31
c. Eco : la sémiotique artistique	32

II. LA BEAUTE A TRAVERS L'ART	33
1. La Préhistoire	34
2. L'Antiquité	38
3. Le Moyen Age	43
4. La Renaissance	45
5. Du siècle des lumières à la Révolution	50
a. L'Art Baroque	50
• Le baroque à l'italienne	51
• Le baroque à la française	52
b. Le style Rococo	54
6. De la Révolution à l'ère industrielle	56
a. Le Néoclassicisme	56
b. Le Romantisme	59
c. Le Réalisme	62
d. L'impressionnisme	64
7. Le XX ^e siècle	65
a. L'Art Moderne	66
b. L'Art Contemporain	69
8. Le XXI ^e siècle	74
CONCLUSION	76

TEXTES PHILOSOPHIQUES	77
1. Aurèle (Marc) : les imperfections aussi participent de la beauté	77
2. Aurobindo (Sri) : la beauté supra-rationnelle et la raison	78
3. Avalon (Arthur) : le macrocosme et le microcosme	80
4. Bergson (Arthur) : l'art pour éveiller notre sensibilité devant la Nature	81
5. Bourdieu (Pierre) : la beauté, une question de goût et de dégoût	82
6. Descartes (René) : la raison du beau	83
7. De Vinci (Léonard) : les proportions de l'homme	84
8. Diderot (Denis) : la perception des rapports	85
9. Emerson (Ralph Waldo) : la beauté de la nature	86
10. Freud (Sigmund) : l'exigence culturelle de beauté	87
11. Hegel (Friedrich) : la beauté artistique	88
12. Hugo (Victor) : la laideur et la beauté	89
13. Hume (David) : de la norme du goût	90
14. Kant (Emmanuel) : le jugement de goût doit être émancipé de tout intérêt	91
15. Kant (Emmanuel) : l'universalité sans concept de la beauté	92
16. Krishnamurti : le goût et l'appréciation de la beauté	93
17. Lacan (Jacques) : la barrière du beau	94
18. Nietzsche (Friedrich) : la beauté, illusion nécessaire	95
19. Ovide : Narcisse ou la beauté trompeuse	96
20. Platon : l'idée du beau	97
21. Platon : la dialectique du beau	99
22. Ravaisson (Félix) : beauté et symétrie	100
23. Schopenhauer (Arthur) : le plaisir esthétique	101
24. Thomas d'Aquin : la beauté est une lumière divine	104
25. Voltaire : relativisme esthétique	105
26. Wilde (Oscar) : la beauté éphémère	106
BIBLIOGRAPHIE	107
INDEX DES PRINCIPAUX NOMS	110

INTRODUCTION

L'homme s'est toujours interrogé sur la beauté ; mais, elle semble continuellement lui échapper, puisqu'en perpétuelle évolution : changement des codes, déplacement du regard, modifications du discours sur la beauté, importance de l'image via les peintures puis les photos. Le souci de beauté a toujours existé, dans les sociétés humaines, même s'il a pu être considéré parfois comme un sujet futile, ou réservé à la gente féminine. Mais en réalité, c'est un sujet de société qui a su s'inscrire dans l'histoire politique, économique et culturelle des peuples, et qui concerne aussi bien les hommes que les femmes. Avec le temps, la beauté est devenue un véritable pouvoir d'expression et de séduction, signes d'ascension sociale.

Comment définir la beauté alors ? Qu'est-ce que le beau en soi ? Qu'en est-il des canons de beautés et de leurs évolutions au cours des siècles ? La beauté peut-elle être naturelle ? Ou obligatoirement artistique ? Existe-t-il un bon goût et un mauvais goût ? Qui décide du beau ? Peut-on objectiver le beau ? Est-ce uniquement une appréciation subjective ? Peut-on désirer le beau ? La beauté est-elle intemporelle ?

Ainsi, afin de répondre à ces questions, nous nous attèlerons dans une première partie à reprendre chronologiquement les multiples définitions de la beauté, selon les différents philosophes, écrivains et artistes des différentes périodes de l'Histoire Occidentale uniquement ; en effet, pour la beauté tribale, il est difficile de retrouver des textes théoriques, et pour la beauté orientale (chinoise ou indienne), il est difficile d'identifier leurs concepts comme équivalents à ceux de notre culture occidentale. La beauté, comme leur mode de vie, est quasi-religieuse, en communion avec Dieu et la nature (cf. texte 2, 3, 16).

Puis, dans une deuxième partie, nous nous éloignerons des écrits pour définir la beauté en images, à travers l'Histoire de l'Art, en ne prenant pour références, comme le souligne Umberto Eco, que les illustrations qui « mettent en relation Art et Beauté ». En effet, il est indéniable que l'Histoire de la Beauté est liée à celle de l'Art, mais il serait réducteur de considérer uniquement la beauté artistique sans évoquer la beauté naturelle.

A travers ce travail, nous allons donc tenter de répondre à ces multiples questions, afin de mieux comprendre le corps humain et ses représentations, et ainsi mieux prendre en charge nos patients en Médecine Morphologique Anti-Age.

I. QU'EST-CE QUE LA BEAUTE ?

1. La Beauté antique

Bien que la notion de beauté fût énoncée dans des temps plus reculés, c'est dans la Grèce antique que le concept de beauté s'est le plus développée, parallèlement avec la naissance de la philosophie. La première utilisation du mot « beauté » date de la fin du VIII^e s. avant J.C., avec Homère, lorsqu'il s'agissait d'un travail manuel bien réalisé, en l'honneur et sous l'égide des Dieux. En effet, la beauté était révélée principalement à travers les statues qui représentaient les divinités de la mythologie. Au VI^e s. avant J.C., les Présocratiques comme Héraclite d'Éphèse expliquaient le Beau comme qualité matérielle du vrai (Héraclite d'Éphèse - *Fragments*).

a. L'esthétique helléniste

La question de la définition de la beauté a été posée par Platon (IV^e s. avant J.C.), à travers différents écrits philosophiques, où l'idée du beau, la beauté en elle-même, est bien plus grande que la satisfaction issue de beaux objets.

Depuis, pas de définition sans citer l'*Hippias majeur*, où Socrate demande à Hippias ce qu'est le beau (cf. texte 20). Réponse : « une belle vierge, voilà ce qu'est le beau ». Mais, Socrate rétorque qu'il « existe aussi de belles juments, de belles lyres... » ; Hippias définit ce qu'est une chose belle mais pas la beauté en soi, si bien que le dialogue entre les deux philosophes ne peut aboutir : « Les belles choses sont difficiles » conclut Socrate. Aucune définition satisfaisante de la beauté n'est trouvée.

Mais, Platon aide le lecteur, à travers son texte à :

- Ne pas se contenter d'exemples, car il est toujours possible de trouver des contraires,
- Ne pas confondre la beauté d'un objet avec ses caractéristiques physiques uniquement,
- Ne pas confondre la beauté avec une belle chose, car la beauté est universelle,
- Ne pas définir la beauté par opposition à la laideur - « la beauté est quelque chose qui ne paraît jamais laid », car il faudra alors définir aussi ce qu'est le laid,
- Ne pas confondre le beau et le bien : « le beau est ce qui convient, ce qui est avantageux et ce qui est utile » ; le beau serait la cause du bien selon Platon, ou du moins, intimement liés,
- Ne pas confondre la beauté en soi, le beau, avec ce qui est plaisant.

« La beauté est ce qui s'ajoute aux choses et les fait paraître plus belles...qui métamorphose les objets qui se présentent à nos sens »

Dans *Le Banquet* (cf. texte 21), Platon nous initie à la beauté, en décrivant comment se passer du désir des beaux corps (purification) pour préférer l'amour des belles âmes (ascension), et ainsi découvrir la beauté en soi (contemplation), le tout culminant dans l'amour de Dieu. Être beau, c'est alors se rapprocher d'un idéal, c'est être ce qui doit être, une perfection esthétique. Cependant, il décrit la laideur physique de son maître Socrate, mais pour mieux révéler sa beauté morale. C'est la pensée grecque même, où la beauté est issue d'un équilibre, d'une harmonie.

Aristote (384-322 avant J.C.), dans *La poétique*, s'oppose à Platon, pour qui la production esthétique est uniquement inspirée du divin, ne maîtrisant pas ainsi sa création de beauté ; de plus, il ne tient pas compte de la sensibilité des hommes : la beauté a de ce fait un caractère inaccessible. Pour Aristote, cette production découle comme la réalisation d'une idée conçue préalablement, et la beauté est l'aspect extérieur sous lequel se présente la perfection. Mais, elle ne permet pas de percevoir l'être en lui-même, la qualité de son âme. Avec le mythe de Narcisse, Ovide (43 av J.C. – 17 après J.C.) nous révèle que la beauté peut aussi être trompeuse (cf. texte 19).

b. L'esthétique néoplatonicienne

Dans l'Antiquité tardive, la thèse platonicienne d'harmonie entre le beau et l'âme est reprise par Plotin (204-270) dans les *Ennéades*, au III^e s. après J.C. (*Ennéades*, III, 3, 6) où le Beau réside dans l'intelligible et précisément dans l'idée. De même, la beauté réside dans la forme de l'œuvre, et non dans sa matière. Ainsi, le beau est spirituel, relié à l'âme, et sa contemplation permet de s'élever. Pour Platon, l'art était une copie de copie de la réalité ; pour Plotin, l'art copie partiellement la beauté environnante de la nature, et cherche plutôt à l'améliorer. De ce courant de pensée naîtront des œuvres, telles les icônes byzantines ou les peintures et sculptures de l'art roman.

L'esthétique romaine reprend les concepts de l'Antiquité - la relation entre nature et beauté, dans l'*Art poétique* d'Horace, les théories de Sénèque et les *Pensées* de Marc Aurèle (121 – 180) ; ce dernier introduit la notion d'imperfection dans la beauté (cf. texte 1).

2. La Beauté médiévale

L'esthétique du Moyen Âge reprend les principes du néoplatonisme en les rattachant au christianisme. On considère alors que la beauté de la création artistique, comparable à celle de la création divine, est un moyen de transcendance vers l'intelligible, d'élévation spirituelle. Thomas d'Aquin, dans *Somme théologique*, décrit les trois éléments qui permettent de mettre en valeur cette beauté divine, la Trinité : *Integritas, proportio et claritas* (cf. texte 24).

« La beauté requiert trois propriétés. En premier lieu, l'intégrité ou l'achèvement : les choses qui sont incomplètes sont, de ce fait, laides ; ensuite la proportion ou l'harmonie ; enfin, l'éclat : aussi déclare-t-on belles les choses qui possèdent une couleur qui resplendit »
(Thomas d'Aquin – *Somme théologique*, partie I, question 39, article 8, conclusion)

Une nouvelle forme de beauté nous est révélée à travers la peinture médiévale - fin du XII^e siècle, où les saints sont représentés, immergés dans la lumière, ce qui invite ainsi le peuple à contempler la beauté de la création, éclairée par la foi. L'esthétique médiévale est mystifiée par cette lumière, descendante du ciel vers la terre, qui pénètre de partout, au cœur même des hommes, pour combattre les ténèbres, révéler les couleurs et l'amour de Dieu.

Dieu est à l'origine de la beauté, car tout a été créé par Lui... donc tout est beau : la lumière et la beauté sont les figures de la puissance divine.

3. La Beauté mathématique

a. Le nombre d'or : naissance d'un mythe

C'est au XVI^e siècle que les artistes et philosophes reviennent au Platonisme, où le corps est étudié, mesuré, afin de décrire un modèle idéal de proportion, reprenant les canons de beauté de l'Antiquité.

En 1509, dans *De Divina Proportione*, le moine franciscain italien Pacioli Luca, décrit la « divine proportion » - que l'on appellera plus tard « nombre d'or » ou « section dorée » :

« Le nombre d'or est tel que, si on lui ajoute l'unité
et qu'on le divise par lui-même, on le retrouve »

D'un point de vue mathématique, c'est « le rapport qui se réalise dans un segment AB quand, étant posé un point C sur ce segment, AB est à AC comme AC est à CB » : c'est l'unique rapport entre deux longueurs telles que le rapport de la somme des deux longueurs (a+b) sur la plus grande (a) soit égale à celui de la plus grande (a) sur la plus petite (b), c'est-à-dire lorsque $(a+b)/a = a/b$; on retrouve là la théorie d'Euclide du « Découpage d'extrême et moyenne raison ».

Ce rapport est défini par la lettre φ (phi) - en l'honneur du sculpteur Phidias qui l'aurait utilisé pour concevoir le Parthénon, un nombre irrationnel comme étant l'unique solution positive de l'équation $x^2 - x - 1 = 0$:

$$\varphi = (1 + \sqrt{5}) / 2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 848\ 204\ 586\ 834\ 365$$

Ce nombre est aussi intimement lié à la suite de Léonardo Fibonacci - mathématicien italien du XIII^e siècle que l'on appelait aussi Leonardo Pisano ou Léonard de Pise, où les deux premiers termes sont égaux à 1 et les autres, à la somme des deux précédents ; ainsi, obtient-on la suite suivante :

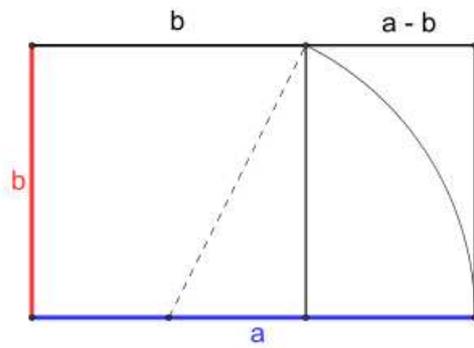
$$0 - 1 - 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21 - 34 - 55 - 89 - 144 - 233 - 377 \dots$$

Lorsque les valeurs tendent vers l'infini, le rapport des deux derniers nombres se rapproche alors du nombre d'or. L'ensemble des deux définit l'arithmétique du nombre d'or.

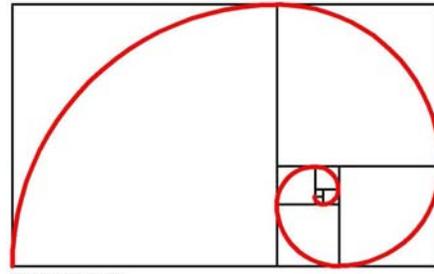
Etonnamment, on retrouve très souvent ce rapport dans le monde végétal, notamment dans les spires que forment les étamines de la fleur de tournesol, les phyllotaxis - où l'angle formé entre deux insertions de feuilles consécutives correspond à l'angle d'or soit environ $137,5^\circ$, les écailles de la pomme de pin - le nombre d'écailles dans une spire ainsi que le nombre de spires dans un sens ou dans l'autre correspond à deux nombres consécutifs de la suite de Fibonacci... Ce n'est cependant pas un hasard si la nature s'est organisée ainsi ; cette disposition des plantes en spirale permet un étage optimal des feuilles afin d'éviter la perte d'eau et de capter la bonne quantité de lumière.

Dans le monde minéral et animal, sa présence est moins répandue. Certains coquillages, comme le Nautilus, formé d'une douzaine de petites loges en spire. Plus le mollusque grandit, plus la taille des loges s'accroît tout en conservant la structure d'une spire... Des spires qui s'accroissent proportionnellement à ϕ (phi), ce qui donne une impression d'harmonie et d'esthétisme.

Son utilisation remonterait même, selon certains chercheurs, à l'Égypte des Pharaons, notamment pour la construction du temple de Louxor et la pyramide de Khéops ou encore, à l'époque de la Grèce Antique, avec la réalisation du Parthénon. Pour cela, les architectes ont utilisés le « rectangle d'or » tels que le rapport entre la longueur et la largeur du rectangle soit égal au nombre d'or, afin d'obtenir une œuvre harmonieuse.



Rectangle d'or



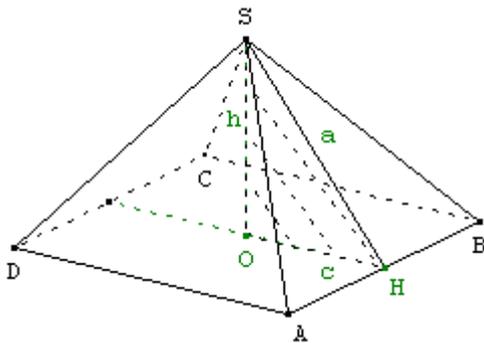
Spirale d'or

Nota Bene :

- Pour tracer un « rectangle d'or » de longueur a et de largeur b , il convient de dessiner un carré de côté b (cf. schéma du Rectangle d'or). Tracez ensuite un cercle dont le centre serait le milieu de la base et qui passerait par les deux sommets opposés. L'intersection de la droite prolongeant la base du carré et du cercle détermine l'extrémité de la base du rectangle d'or. Il apparait comme construit par l'adjonction à un carré de côté de longueur b , d'un rectangle de côtés de longueur b et de largeur $a - b$.*
- Pour tracer une « spirale d'or » (cf. schéma), il convient d'intégrer un petit carré de côté $a - b$ dans le grand rectangle d'or de largeur b . Puis, dans le petit carré est dessiné un quart de cercle passant par les deux bords extérieurs de ce carré ; il suffit de répéter indéfiniment cette construction dans le petit rectangle d'or restant (= grand rectangle d'or moins grand carré d'or) afin d'obtenir une spirale parfaite.*



La pyramide de Kheops



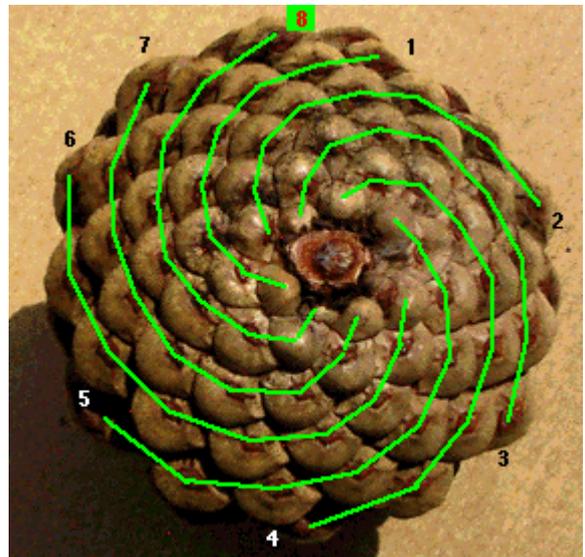
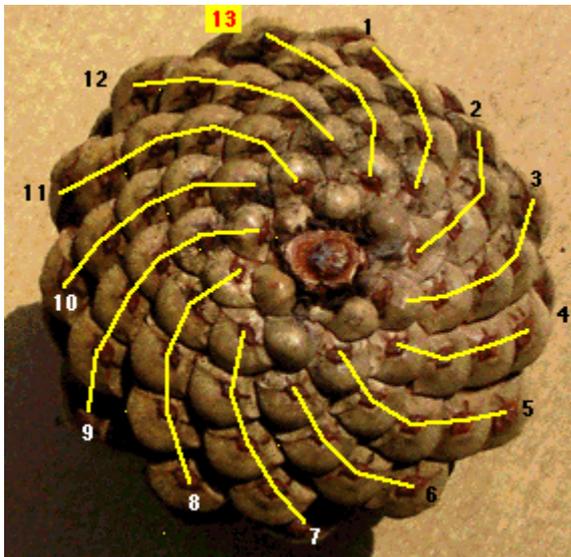
Par exemple, pour la pyramide de Khéops, la moitié du côté de la base multipliée par le nombre d'or est égale à la hauteur des faces latérales de la pyramide. La demi-face SHA de la pyramide est la moitié d'un rectangle d'or de longueur $SH = a$ et de la largeur $AH = c$. Les faces latérales sont donc formées de deux demi-rectangles d'or. La hauteur est de 146 m et le côté à 232 m, soit 1 % d'erreur par rapport aux calculs.



La fleur de tournesol



Phyllotaxies



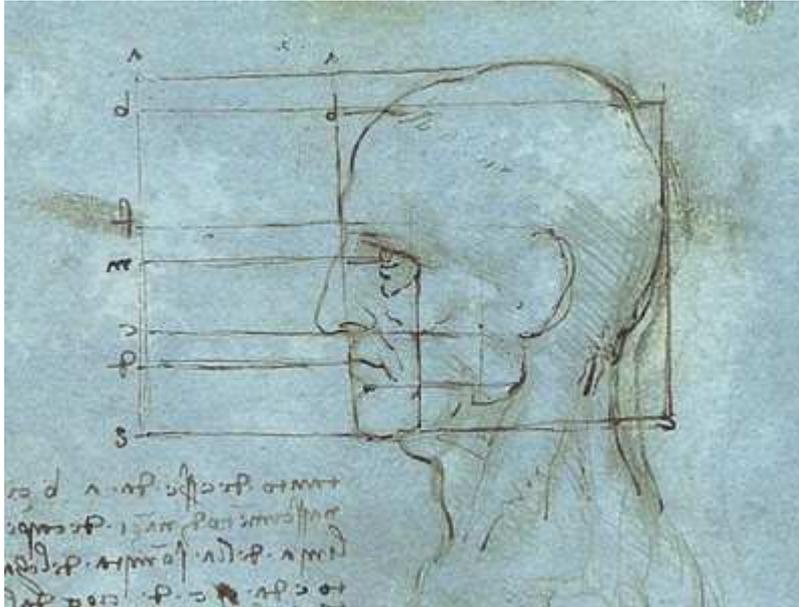
La pomme de pin



Le Parthénon en Grèce
L'omniprésence du nombre d'or

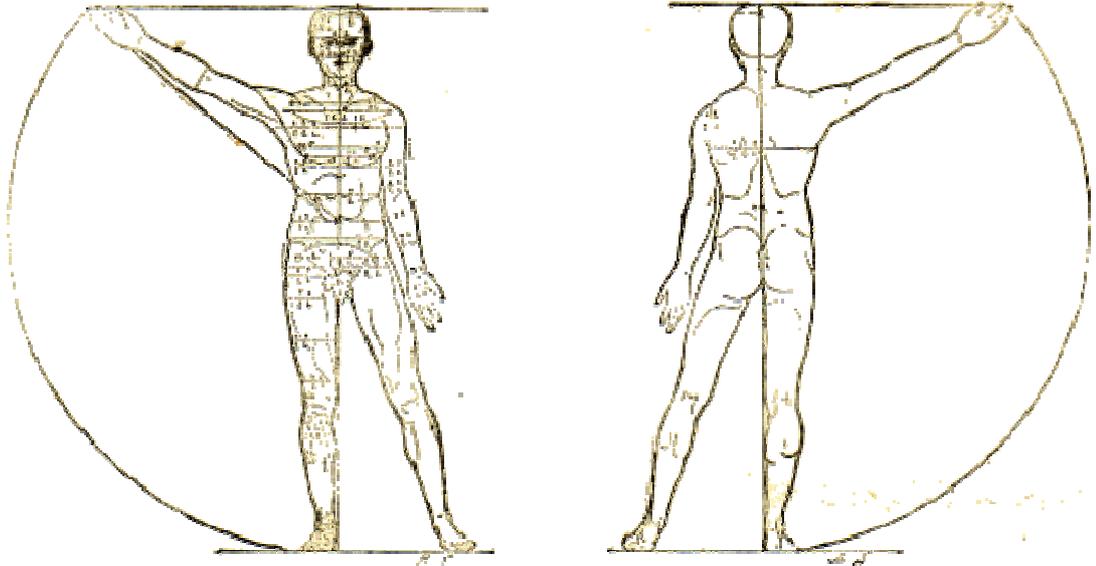
b. Léonard De Vinci : l'Homme de Vitruve

Des philosophes anatomistes appliquèrent la théorie du nombre d'or au corps humain, tels Léonard De Vinci avec *L'Homme de Vitruve* en 1530 (cf. texte 7), et Albrecht Dürer avec *La planche anthropométrique (De la Symétrie du corps)* en 1591, afin de définir voire codifier les proportions idéales.



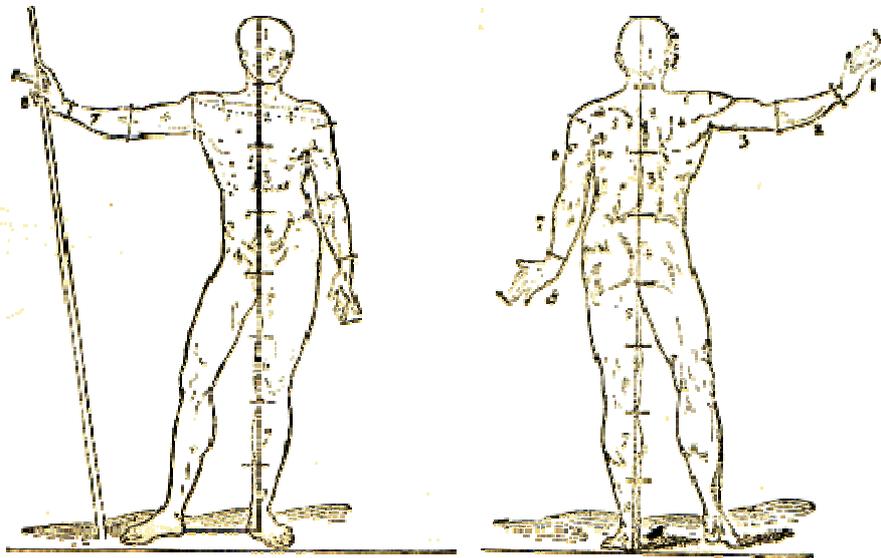
Étude sur les proportions de la tête, Léonard De Vinci (1488-1489)

Ils adoptent en partie les idées de Vitruve – architecte romain du I^{er} siècle avant J.C. : Dürer divise le visage en dix espaces égaux, ou nombres, chaque nombre se divisant en dix portions, chaque portion en dix minutes. Son système, trop compliqué, ne sera pas utilisé.



Canon de la figure humaine, d'après Albrecht Dürer
(www.cosmovisions.com)

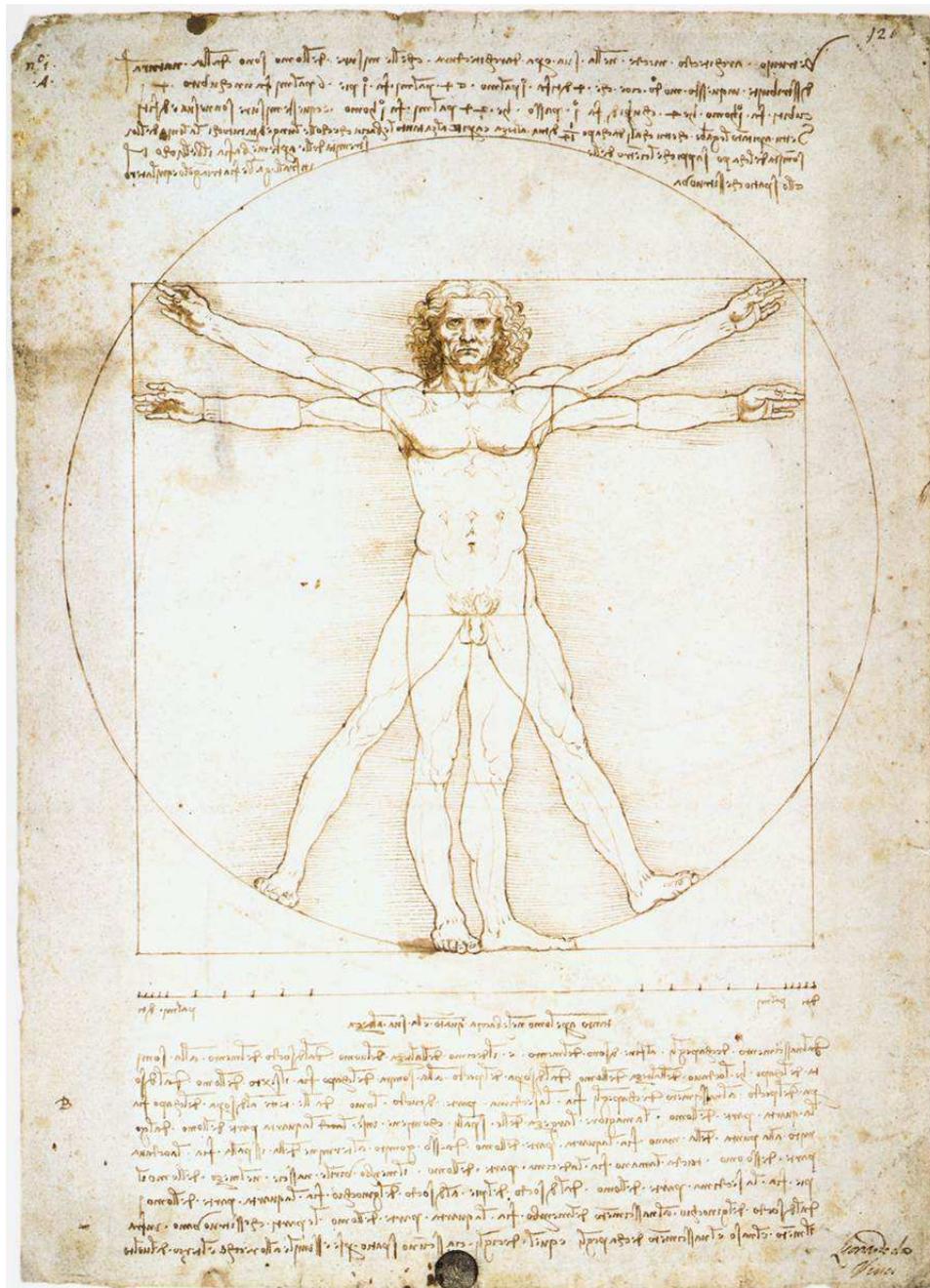
Jean Cousin fils (1522-1594) - dit *le Jeune*, préfère prendre pour référence la longueur du nez, comme étant égale au quart de la longueur de la tête, et il divise le corps en 8 têtes ou 32 nez...



Canon de la figure humaine d'après Jean Cousin
(www.cosmovisions.com)

Les avis diffèrent, et chaque artiste utilise « sa » proportion ; mais, celle-ci s'applique uniquement à l'adulte jeune, sans grande variation entre les sexes ; il n'existe donc pas de canons concernant l'enfant ou le vieillard...

Jusque là appliqué uniquement à la géométrie, le nombre d'or s'étend peu à peu à l'anatomie puis aux arts, comme l'architecture, la sculpture ou la peinture – déjà esquissé selon certains penseurs dans l'œuvre de Botticelli *La Naissance de Vénus*. Le principe de proportion, d'harmonie, est érigé en théorie esthétique, comme clé indispensable et, face à son omniprésence dans le monde naturel et humain, devient allusion symbolique et mystique. Il est appelé « d'or » de part son aspect parfait et de « Divine proportion » puisqu'elle est en l'Homme, créature de Dieu.



L'Homme de Vitruve, Léonard De Vinci (1485-1490)

c. Iannis Xenakis : proportion dorée et musique

Mais le nombre d'or perd beaucoup de son intérêt lors de la révolution industrielle, au XIX^e siècle, puis fini par ressurgir avec Adolf Zeising (1810-1876) un philosophe allemand qui rappelle que le nombre d'or peut avoir une utilité à la fois artistique et scientifique. Il réintroduit le côté mythique et mystique du nombre d'or.

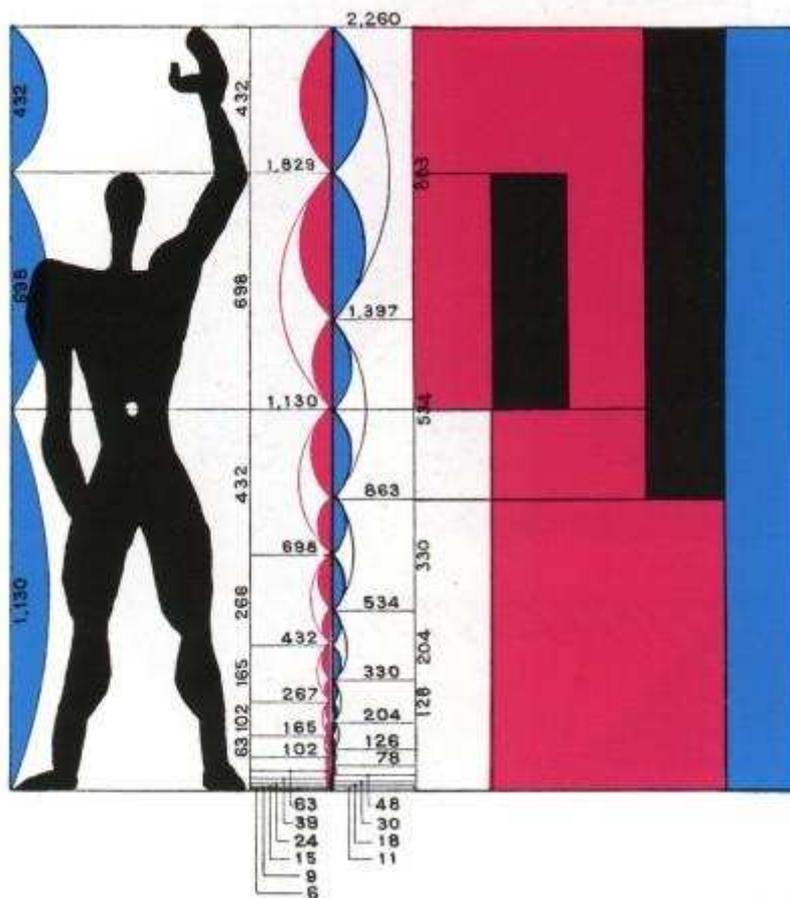
Au siècle suivant, l'idée de la proportion idéale est utilisée par certains artistes, qui se servent délibérément du nombre d'or pour réaliser certaines de leurs œuvres et, selon eux, les rendre plus belle. Ce fut le cas de tout un groupe de peintre cubiste français du début du XX^e siècle, le groupe de Puteaux dont Jacques Villons était le porte-parole. L'exposition de peinture cubiste, en octobre 1912, porte même le nom de « La Section D'Or », bien que, pour la plupart des artistes, l'idée d'une beauté mathématique les aurait repoussés. Qu'en bien même, selon Gino Severini – peintre Italien (1883-1966), « peu d'entre eux possédaient les clés de la compréhension mathématique », alors que c'est dans le milieu des artistes que l'on rencontre le plus d'adeptes du nombre d'or. Le nombre d'or apparait alors plus comme un idéal philosophique (*Le Nombre d'or en France de 1896 à 1927*. Roger Herz-Fischler).

Aussi, le compositeur Iannis Xenakis (1922-2001) reprend-il les théories Pythagoriciens appliquées à la musique, et réalise une « parabole des nombre » à travers l'œuvre « *Metastaseis* ». Il travaille sur les proportions pour respecter la correspondance entre la musique et la nature. L'alternance dans l'œuvre de passage *forte* ou non, l'utilisation d'harmonies ou non, est déterminée par la suite de Fibonacci, ce qui permettrait d'obtenir une mélodie agréable voire « belle » ; ainsi, Xenakis détermine 21 mesures jusqu'au premier silence des cordes, 13 mesures jusqu'à la fin des pizzicatos. Un glissando à la mesure 1 puis le deuxième à la mesure 8, le troisième à la mesure 13... L'harmonie est fixée pendant 21 mesures divisées en 13 mesures jouées normalement, et 8 jouées tremolo (www.classiqueinfo-disque.com) :

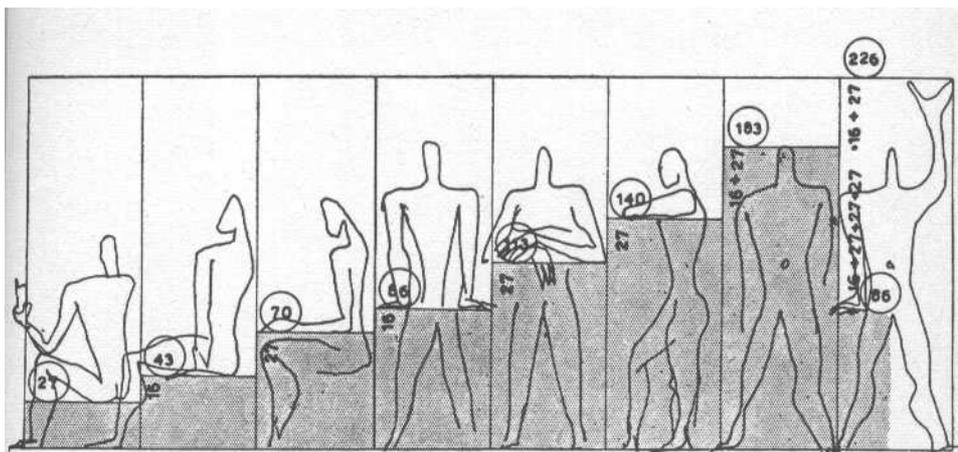
« La règle d'or est une des lois biologiques de croissance. On la retrouve dans les proportions du corps humain. Or les durées musicales sont créées par des décharges musculaires qui actionnent les membres humains. Il est évident que les mouvements de ces membres ont tendance à se produire en des temps proportionnels aux dimensions de ces membres. D'où la conséquence : les durées qui sont en rapport avec le nombre d'or sont plus naturelles que les mouvements du corps humains ».

d. Le Corbusier : la proportionnalité architecturale

La théorie de proportionnalité a aussi été utilisée dans l'architecture : « Le Modulor ». Inventé en 1943, Le Corbusier - architecte français d'origine suisse (1887-1965) réalise un système architectural basé sur les proportions du corps humain. Il permet la conception d'habitations en respectant l'échelle humaine, comme la Cité radieuse de Marseille, la Maison Radieuse de Rezé ou l'Unité d'habitation de Firminy-Vert. Elle devait permettre, selon lui, d'obtenir un confort maximal si l'on respectait une relation de proportionnalité entre l'homme et son espace vital. Ainsi, Le Corbusier pense créer un système plus adapté que l'actuel système métrique, car directement lié à la morphologie humaine. Il n'empêche que le Modulor suit la progression de la suite de Fibonacci qui tend vers le nombre d'or, puisqu'on a les rapports suivants : $226/140 = 183/113 = 140/86 = 113/70 = 70/43 = 43/27 = 1.6 = \phi$



Le Modulor par Le Corbusier (1943)

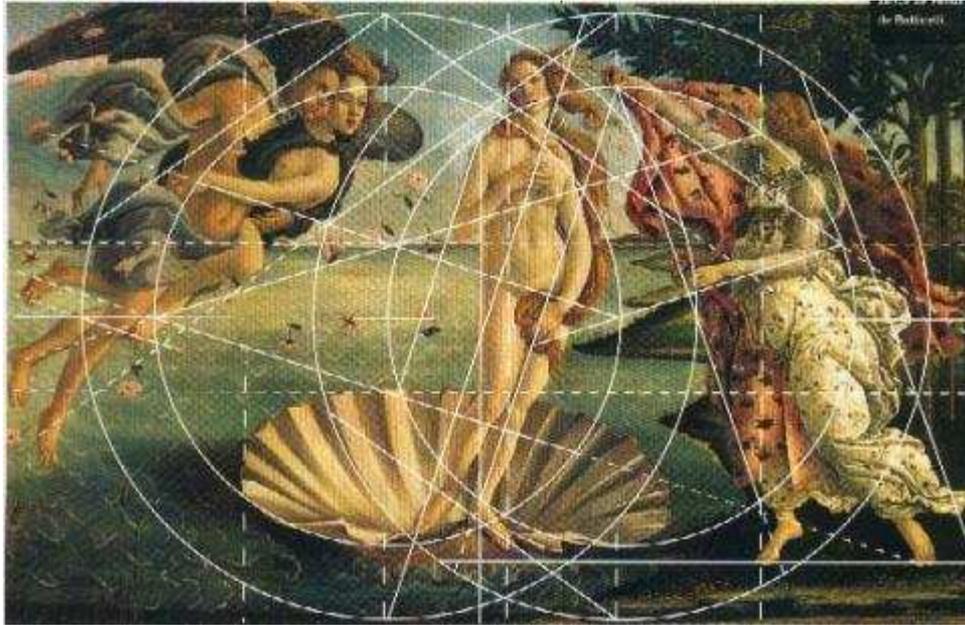


Le Modulor par Le Corbusier (1943)

e. Phi : un rapport abusé ?

Cependant, des recherches ont été réalisées au cours du XX^e siècle, et s'interrogent sur la réalité de ce nombre, voire son utilisation abusive, à la recherche d'un effet de beauté, là où il n'est pas forcément. En effet, certains pensent qu'il est à l'origine de l'esthétisme alors que pour d'autres, c'est un nombre quelconque, sans aucun lien avec la beauté. Pour ces derniers, même si tout laisse croire que la pyramide de Khéops serait le fruit de la section dorée, cette théorie reste peu probable puisque les outils mathématiques ainsi que la connaissance du nombre d'or n'apparaissent que plusieurs siècles après...

D'autres pensent enfin que le nombre d'or aurait été à tout prix recherché là où il n'est pas, quitte à l'inventer parfois via des valeurs approximatives, comme pour *La Naissance de Vénus* de Botticelli. En effet, les personnages à gauche et à droite s'inscrivent sur les diagonales de rectangles d'or dont la hauteur correspond à celle du tableau ; par ailleurs, il est possible de tracer deux cercles dont les diamètres correspondraient à la hauteur du tableau, de manière à ce que chaque cercle entoure Vénus et les deux groupes de personnages. Enfin, le format du tableau est de 172,5 cm sur 278,05 cm, ce qui correspondrait à un rectangle d'or ; le rapport de la largeur sur la longueur fait 0,625... proche de l'inverse du nombre d'or ($1/\varphi = 0,618$). La confusion est telle que, probablement, certains peintres ont pu se rapprocher du nombre d'or, sans réellement l'avoir utilisé, malgré certaines rumeurs (Cleyet-Michaud / Neveux).



A la recherche du nombre d'or - *La Naissance de Vénus* de Botticelli (1485)

Ainsi, n'est-ce pas le nombre d'or en lui-même qui est beau mais peut-être le fait de tendre vers ce rapport ? Il ne faut pas chercher à le reproduire volontairement... On pourrait sinon penser que la beauté est objectivable, définissable, calculable, rationnelle, voire que l'on puisse la généraliser. On peut se demander alors si la beauté doit ne pas respecter des proportions mathématiques mais plutôt s'adapter à la réalité des formes, dans ce qu'elle a de plus subjectif ; car, nous devrions trouver beau toute chose bien proportionnée ? Or, nous avons le droit aussi de penser : « c'est beau, mais je n'aime pas », ce qui renvoie au concept de plaisir. Car, la beauté reste avant tout un jugement personnel ; ce qui paraît beau à une personne ne l'est pas forcément pour une autre.

4. La Beauté classique

a. L'esthétique rationaliste

L'esthétique classique, d'inspiration platonicienne, fait référence à l'Antiquité ; « *classicus* » signifie « de première classe », qui sert de référence, intemporelle.

En 1630, Descartes, maître du rationalisme, définit le beau comme étant ce qui plaît à un plus grand nombre de personnes. Selon lui, il ne peut y avoir de règles prédéterminées (cf. texte 6). Cependant, la beauté doit être harmonieuse, symétrique et ordonnée. Mais, le concept de beauté classique s'énonce pleinement dans *L'art poétique* de Boileau, en 1674 ; il convient de respecter des règles pour tendre vers un idéal, une perfection, que l'on prendra pour norme du beau. Pas de surcharge, de superflu, pour être au plus près du naturel, à la simplicité des formes.

Pourtant, le laid existe ; il est le négatif de la beauté. Le laid inspire le dégoût, la répugnance, une difformité qui fait souffrir. Mais, la laideur reste une appréciation subjective et donc tout aussi relative que la beauté. Voltaire disait que pour un crapaud, la beauté, c'est sa crapauderie (cf. texte 25). Mais, relative aussi à une époque, puisque les peintures médiévales sont appelées « gothiques », fin XVI^e siècle, par les penseurs de la Renaissance comme Vasari, ce qui signifie « laid ».

Le laid peut paraître beau même, notamment les monstres de Jérôme Bosch où le diable semble se métamorphoser pour séduire des innocents et les pousser à pécher. Cette idée rejoint le mythe de *Faust*, inspiré d'une nouvelle, *Historia Von D. Johann Fausten*, en 1587, repris plus tard par Goethe en 1790 ; le docteur Faust pactise avec Méphistophélès : son âme contre la réalisation de tous ses désirs, notamment celui d'une beauté éternelle de la jeunesse ; la beauté devient ainsi la monnaie du péché. *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1891) est comme une transposition du mythe faustien, dans le domaine de l'art, où la beauté se conserve alors que le portrait s'enlaidit au fil du temps (cf. texte 26).

Le laid de l'art chrétien incarne le rejet de la mort, mais vient aussi en opposition à une certaine monotonie des formes de l'art antique, comme le soulignera Victor Hugo (1802 – 1885) dans la préface de *Cromwell* (cf. texte 12).

« Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ». Théophile Gautier (1811 – 1872)

b. L'esthétique empiriste

L'esthétique empiriste reprend le concept de la beauté rationnelle, mais conçoit plutôt le beau comme un sentiment, le ressenti d'une expérience esthétique. La notion de goût est introduite comme étant l'idée vraie et aboutie d'une impression sensible. Le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten introduit le terme « esthétique », dans son ouvrage *Aesthetica*, comme « la science de la connaissance sensible ». Il décrit une discipline philosophique nouvelle, en se basant sur la distinction platonicienne et aristotélicienne, entre les choses sensibles (*aisthêta*) et intelligibles (*noêta*). C'est donc de façon rétrospective que l'on parlera d'esthétique antique.

- **La beauté comme rapport selon Diderot :**

Diderot (1713 – 1784), en 1751, dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, rappelle les notions simples, empiriques, pouvant être à l'origine du beau : la proportion, la perfection, l'unité, l'ordre et le rapport. Mais, de toutes, c'est le rapport à l'objet, et non plus l'objet lui-même qui est le plus à même de définir la beauté (cf. texte 8). Il distingue alors la « beauté réelle » et la « beauté perçue ».

« Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galoper à dix huit ans [...] C'est qu'à dix huit ans, ce n'était pas l'image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir ».

(Œuvres de Diderot – tome IV, 1818)

La beauté réelle n'apparaît que dans l'objet lui-même, sans comparaison nécessaire, alors que la beauté perçue, relative, ne réside que dans la comparaison.

Mais, le jugement de beauté n'est réservé qu'aux hommes, constitués de corps et d'esprit, capables de ressentir la notion de rapport. Il ne peut exister de beauté absolue, indépendante du jugement humain. Enfin, quelque soit l'unité, l'ordre ou la proportion, c'est l'idée de rapport qui prédomine.

Le jugement du beau est donc bien relatif à chaque individu, puisque chaque homme perçoit différemment la perception de rapports.

- **La norme du goût selon Hume :**

David Hume, philosophe anglais du XVIII^e siècle (1711 – 1776), dans son ouvrage *Essais esthétiques - De la norme du goût* (cf. texte 13), en 1755, développe l'idée de la relativité des jugements esthétiques :

« La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente [...]

Un homme qui n'a eu aucune possibilité de comparer les différentes sortes de beauté n'a absolument aucune qualification pour donner son opinion sur un objet qui lui est présenté [...]

Bien peu d'hommes sont qualifiés pour donner leur jugement sur une œuvre d'art, ou pour établir leur propre sentiment comme étant la norme de la beauté [...]

Le goût de tous les individus n'est pas également valable, et il existe certains hommes en général, dont on reconnaîtra, selon un sentiment universel, qu'ils doivent être préférés aux autres sur ce point. »

Des personnes différentes n'ont donc pas le même jugement sur le même objet. Mais il considère que seule une minorité de personnes seulement sont aptes à discerner la beauté. Cela dépendrait, selon lui, d'une délicatesse particulière de la sensibilité de chacun, et d'un exercice régulier du jugement pour être à même de définir ce qui est beau de ce qui ne l'est pas. C'est un point de vue élitiste et discutable, puisque relatif à une époque et une société données, ce qui n'est pas suffisant pour définir la beauté. Il précise donc que l'idée de beauté est une projection du plaisir que produit un objet :

« Le plaisir et la douleur ne sont pas seulement les compagnons nécessaires de la beauté et de la laideur, ils en sont l'essence même »

- **L'analyse empirique d'Edmund Burke :**

En réaction à David Hume, l'anglais Edmund Burke (1727 – 1797), dans son ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), réalise une analyse empiriste des canons de beauté. Il existe probablement des normes universelles du goût chez les hommes ; mais, selon lui, la beauté ne peut être mesurée à partir d'éléments quantifiables, mesurables ; ces principes ne garantissant pas systématiquement la beauté. Il s'agit plutôt de qualités : « La douceur est le beau du goût ».

Au contraire du sublime – aux sentiments de terreur et de passion violente (à l'origine du Romantisme), caractérisé par la démesure, le désordre et la dysharmonie, la beauté est suscitée par la détente, la sérénité de l'âme, une variation régulière et douce des formes, la petitesse et la délicatesse des traits, des couleurs claires et brillantes - mais pas trop fortes.

Ainsi, la beauté « ne relève assurément pas de la mesure et n'a que faire du calcul et de la géométrie » et peut exister en ne respectant pas des règles de proportions. Ses canons, illusoires, ne sont donc pas universels, comme l'étaient les canons de l'art classique.

5. La Beauté moderne

a. Kant : le jugement esthétique

Emmanuel Kant (1724-1804), dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), s'interroge sur la nature du sentiment esthétique : il ne faut pas chercher à définir les critères de la beauté dans l'objet mais plutôt dans le jugement sur l'objet. Il faut considérer pour cela l'objet, la représentation de l'objet et le sujet.

Dans une analytique du beau, il décompose le processus de réflexion qui nous conduit à dire d'un objet qu'il est beau ; il dissocie l'idée de beauté, la sensation de plaisir et le sentiment du beau. Pour Kant, l'objet ne doit pas entrer en compte dans le jugement de goût. Ainsi, distingue-t-il le beau de l'agréable, car « l'agréable est ce qui plaît aux sens » et, de ce fait, reste intéressé car il provoque un plaisir ; il distingue aussi le beau du bon – à l'inverse de la beauté antique, car « le bon est ce qui plaît à la raison en tant que moyen en vue d'une fin ». La beauté doit donc être une « satisfaction désintéressée » (cf. texte 14).

De plus, il souligne qu'il y a dans tout jugement de goût une prétention à l'universalité : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept » (cf. texte 15). A condition que ce jugement ne dépende pas d'un goût personnel, car l'idée de plaisir nous est propre : « chacun a son goût particulier ». Avoir un jugement esthétique, c'est admettre que « j'attribue aux autres la même satisfaction » et que « je ne juge pas seulement pour moi, mais pour tout le monde ». Il ne faut pas confondre alors le jugement de goût, subjectif, où le sujet est en accord avec la représentation qu'il a de l'objet, et le jugement de connaissance, objectif, où la représentation de l'objet est en accord avec l'objet lui-même. Enfin, il nous donne sa définition de la beauté, à savoir qu'il n'y a pas de définition préconçue, pas de vérité absolue, susceptible d'engendrer la beauté, mais qu'elle naît d'un sentiment collectif de « satisfaction nécessaire ». La « beauté libre » s'oppose ainsi à la « beauté adhérente », qui est conditionnée par un concept, contraignant l'esprit à vérifier l'accord entre l'objet et sa finalité.

Le sentiment de beauté provient donc de la libre relation du sujet à son objet, et, pour Kant, elle s'exprime majestueusement et librement dans l'art baroque.

b. Hegel : la philosophie de l'art

En 1820, dans *Introduction à l'esthétique* (cf. texte 11), Hegel (1770 – 1831) décrit une différence entre le beau naturel et le beau artistique. Pour lui, le beau naturel est imparfait car dépourvu de conscience, et, de ce fait, le beau artistique est « très au-dessus de la nature », parce qu'il est le fruit de l'esprit, produit par l'homme et pour l'homme.

Bergson (1859 – 1941) reprendra cette théorie qui affirme que la fonction première de l'art, à travers une sensibilité intuitive, est de révéler la vérité (cf. texte 4) ; alors que Platon plaçait la vérité au-dessus comme une lumière qui éclaire le monde afin de permettre à l'homme de voir, pour accéder à la conscience de soi. L'art n'est plus simple imitation de la nature mais bien une création, et aucune beauté naturelle ne saurait égaler la beauté d'une œuvre d'art : « le Beau est la manifestation sensible de l'idée ».

Cette réunion du sensible – le dehors - et de l'intellect – le dedans - restent cependant indépendants l'un de l'autre, selon Hegel, ce qui permet au beau d'être libre. Cette philosophie de l'art, où l'esthétique est la science du beau, pour autant qu'il soit artistique, est donc le moyen par lequel l'esprit humain se réalise et se dépasse.

Ainsi, la beauté peut être contemplée, sans contraintes d'intérêts ni désir de possession, pour élever l'esprit vers une pensée pure et libre : l'idéalité du beau.

c. Schopenhauer : l'appréciation esthétique

Schopenhauer (1788 – 1860) constate que l'existence est corrompue par deux fléaux : le désir et l'ennui. Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), il montre que la beauté et les œuvres d'art ont le pouvoir de nous arracher à la conscience ordinaire et de nous faire accéder à un état de contemplation pure. En effet, au quotidien, nous sommes asservis aux désirs, qui provoquent alors un attrait sensuel dans le rapport avec l'objet – que l'on peut nommer convoitise, alors que l'absence de désir permet de se dégager de toutes sensations et de percevoir la beauté telle qu'elle est. Schopenhauer se rapproche de la pensée de Bouddha où l'homme désintéressé, dépourvu d'intérêt personnel, peut voir la beauté en toute chose, contempler et se délecter de l'objet pour lui-même. Mais, il faut une certaine volonté, dans la vie quotidienne, afin de rester à distance de l'objet et de refouler son désir. En partie grâce à l'art, l'appréciation de l'esthétique peut alors se réaliser, et l'homme devient pur spectateur du monde, non plus comme un individu mais comme une conscience pure où la dualité entre le sujet et l'objet a disparu (cf. texte 2, 3, 9, 16, 23).

d. Nietzsche : la beauté, illusion nécessaire

Nietzsche (1844-1900) s'oppose à Schopenhauer ; selon lui, la beauté est de deux ordres. Dans son ouvrage *La Naissance de la tragédie* (1872), il distingue la beauté apollinienne – telle que la voyait les grecs, à savoir ordonnée, harmonieuse, raisonnable et protectrice, et la beauté dionysienne, troublante et démesurée, à l'image de leurs Dieux : Apollon qui représente les arts plastiques (peinture, sculpture et architecture) et Dionysos, dieu de la vigne et du vin, pour l'art de la poésie et de la musique. Ainsi, la beauté est-elle instable, au cœur d'une tension permanente entre la mesure et la démesure, la contemplation rassurante et l'expérience passionnelle, enivrante voire angoissante.

« Que désirons-nous donc à l'aspect de la beauté ? C'est d'être beau : nous nous figurons que beaucoup de bonheur y est attaché. Mais c'est une erreur. »

(Humain, trop humain, ch. 149)

Selon lui, pour affronter la vie, il faut se protéger par des illusions, et la beauté en est l'une d'elle (cf. texte 18). L'homme vit dans l'illusion du beau, illusions apolliniennes issues des idées platoniciennes antiques, pour masquer ses peurs ancestrales, ses angoisses existentielles. La beauté, tel un voile, vient envelopper les vicissitudes morbides du monde réel pour transfigurer la vérité et se détourner de la mort. La beauté, à la fois apollinienne et dionysienne, revêt un caractère tragique. La mort d'Antigone en est le symbole ; au moment de passer du monde des vivants à celui des morts, alors qu'elle va être emmurée vivante, le chœur ne peut se retenir d'admirer sa beauté, son éclat, comme pour oublier que sa fin est proche : figer l'instant présent et se protéger de l'ombre de la mort.

La beauté apparaît ainsi comme une défense, pour ralentir le processus de mort, un refuge de la vie, un désir d'éternité.

6. La beauté contemporaine

Ainsi, on voit qu'au siècle dernier, la beauté ne cesse d'interroger et d'être interrogée. Mais, avec le XX^e siècle, de nouvelles voies d'approches théoriques ou méthodologiques nous permettent d'approfondir la définition du beau. La naissance de la psychanalyse freudienne ou lacanienne, des sciences humaines et sociales et de la préoccupation de l'interprétation des signes du langage font que l'histoire de l'art se détache de l'histoire et de l'esthétique et se tourne alors vers le formalisme (analyse des formes, iconographie et iconologie) ou vers le travail critique (herméneutique, épistémologie). Ces nouvelles voies d'études constituent l'esthétique contemporaine et se développent au sein de « sciences nouvelles de l'art ».

a. Freud : la psychanalyse de la beauté

L'analyse nietzschéenne de la beauté constitue une première approche psychanalytique de la beauté ; ce sont les prémices de l'herméneutique moderne, c'est-à-dire de la théorie de l'explication et de l'interprétation. Mais, c'est réellement avec Sigmund Freud (1856-1939) que la psychologie de la beauté s'épanouit. A partir de 1905, Freud développe la « théorie des pulsions », faisant de l'art un sujet de psychanalyse, où il étudie les phénomènes conscients et inconscients dans la création artistique – l'élaboration d'une œuvre, et sa réception auprès du spectateur.

Freud part du « principe de réalité », ce qui existe et résiste à nos désirs, en opposition au rêve, au fictif, à l'imaginaire. Il s'agit de l'ordre des choses, comme les normes sociales ou morales, et bien différent du vrai – c'est-à-dire le jugement en adéquation avec la réalité. La civilisation et l'exigence culturelle de beauté sont fondées sur le renoncement aux pulsions (cf. texte 10). Or, les pulsions sexuelles, issues de l'inconscient, sont un des désirs que l'homme tente de contrôler ; c'est pourquoi les organes génitaux ne sont pas considérés comme beaux. La beauté d'un corps se définit avant tout par les caractères sexuels secondaires, à savoir la bouche, les yeux, les seins et les cheveux, où l'émotion esthétique s'éloigne de la sphère sexuelle.

Ainsi, selon Freud, la beauté « serait un modèle exemplaire d'une motion inhibée quant au but » : la beauté est une sublimation du désir.

Le propre de l'homme est de tendre au bonheur ; Aristote (IV^e siècle avant J.C.), dans *Ethique à Nicomaque*, tentait déjà de guider l'homme vers le bonheur. L'amour et la recherche de beauté sont aussi un moyen.

« La beauté est une promesse du bonheur » (Stendhal)

Mais, Freud considère que le refuge dans l'esthétisme n'est qu'un leurre. La beauté d'une œuvre artistique ne serait qu'un moyen pour séduire le public et ajouté un plaisir supplémentaire à l'artiste, ce grand névrosé, insatisfait de la réalité. A travers son œuvre, il parvient à matérialiser ses rêves, à transposer ses pulsions-désirs, surmonter son insatisfaction de la réalité et ainsi, partager ses fantasmes avec le spectateur et satisfaire ses désirs.

« Trouver le rapport entre les impressions de l'enfance et la destinée de l'artiste d'un côté et ses œuvres comme réactions à ces stimulations d'autre part, appartient à l'objet le plus attirant de l'examen analytique »

L'art permet donc de dresser un portrait psychique de l'auteur, mais ne parvient cependant pas à expliquer les mécanismes inconscients liés à la beauté.

Jacques Lacan (1901 – 1981) va faire le lien, en 1960, dans son ouvrage *L'éthique de la psychanalyse*, entre Nietzsche et Freud, en approfondissant les rapports entre la beauté et la mort. Il s'accorde sur la valeur protectrice de la beauté face à la « pulsion de mort » – termes créés par Freud en 1920, mais diverge en ce sens que le beau est ce qui nous rapproche au contraire de nos désirs, à l'inverse de la pensée platonicienne et freudienne (cf. texte 17). Et, selon Lacan, l'homme, au travers de ses désirs, ne cherche pas toujours son bien.

b. Bourdieu : la beauté comme distinction sociale

L'introduction des sciences sociales dans l'approche de la beauté permet de sortir d'un idéalisme philosophique pour prendre en considération le contexte socio-économique de l'individu et de relier l'évolution des théories esthétiques à celle de la lutte des classes. La beauté a toujours été un signe de sélection sociale, que se soit à l'époque de Platon avec de « beaux gardiens de la cité » (*République*, 535a) ou de Rabelais et de ses « beaux pensionnaires, bien formés et d'une heureuse nature » (*Gargantua*, chap. 52).

Dans *La métamorphose des goûts*, le sociologue Pierre Bourdieu (1930 – 2002) ne fait que poursuivre la pensée de David Hume (cf. texte 12), sur le jugement de goût comme étant relatif aux catégories sociales, en introduisant la notion de goût et de dégoût (cf. texte 5) : le goût, qu'il qualifiera de « goût légitime », puisque admis par une élite sociale cultivée, s'opposant au « mauvais goût », ou par extension, la « faute de goût », qui n'est pas admis. Cependant, Bourdieu s'oppose à Kant quant à l'universalité du goût, en matière de beauté : sans règles universalisables de goût, il ne peut donc y avoir de fautes de goût.

Mais, selon lui, le goût des classes sociales inférieures seraient à l'origine du dégoût des classes sociales supérieures, dans un double mécanisme d'imitation et de distinction. Les catégories défavorisées chercheraient à imiter le goût des classes supérieures alors que celles-ci choisiraient des goûts plus complexes, élitistes, reflets d'un niveau culturel supérieur, pour s'en distinguer. Le goût légitime n'a donc rien de naturel, à l'encontre de Hume, puisqu'il correspond au dégoût du goût populaire : le goût esthétique est un signe de distinction sociale mais aussi un refus de jouissance, pour privilégier l'intellect. Dans la pensée freudienne, c'est refouler ses pulsions sexuelles - le goût populaire, assimilées alors comme bestiales ; dès lors que le bon goût se propage aux classes inférieures, il convient de le remplacer par de nouvelles productions esthétiques, intellectuellement plus difficile d'accès, pour se distancier de toute animalité populaire.

Ainsi, la beauté devient signe de discrimination sociale et, par la même occasion, produit de consommation, puisqu'évoluant au grès de l'offre (productions esthétiques) et de la demande (le goût).

c. Eco : la sémiotique artistique

Umberto Eco, né en 1932, étudie principalement la sémiotique ou processus de signification, c'est-à-dire la production, la codification et la communication de signes. Cette « science des signes », ou sémiologie de l'art, initiée par le structuralisme de Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale* en 1916 – courant des sciences humaines qui s'inspire du modèle linguistique pour appréhender le système social comme un ensemble d'éléments où chacun ne serait définissable que par les relations qu'il entretient avec les autres éléments, formant ainsi une structure - étudie ce par quoi une œuvre est une œuvre (mécanismes de signification), non pas dans ce qu'elle représente (forme, échelle, sujet, interprétation...) mais dans ce qu'elle est (pigments, lumières...) : c'est le langage pictural.

Ainsi, dans son ouvrage *Histoire de la beauté*, Umberto Eco présente en guise d'introduction onze tableaux comparatifs que les êtres humains ont jugés beaux afin de visualiser immédiatement les idées de la beauté, et de voir, en un coup d'œil, les variations des canons selon les époques, les artistes ; l'analyse iconologique ne se faisant que dans un deuxième temps, avec prudence puisque l'origine des œuvres étant parfois incertaines.

Il conclut que « le beau dépend de l'époque et des cultures [...] qu'il existe diverses conceptions de la beauté, avec probablement des règles uniques pour tous les peuples et dans tous les siècles » mais que « le but de l'ouvrage n'est pas de les trouver à tous prix [...] il appartiendra au lecteur de chercher l'unité sous ces dissemblances. La beauté n'a jamais été absolue ni immuable, mais qu'elle a pris des visages différents au cours des siècles [...] Des modèles différents de beauté peuvent coexister dans une même période, tandis que d'autres se renvoient l'un l'autre à travers des époques différentes ».

II. LA BEAUTE A TRAVERS L'ART

La beauté a une histoire intimement mêlée à celle de l'Art ; en effet, comme le rappelle Umberto Eco dans son livre (*Histoire de la beauté*, 2004), « ce sont les artistes, les poètes, les romanciers qui, au long des siècles, nous ont raconté ce qu'ils trouvaient beau, et qui nous en ont laissé des exemples ; les paysans, les maçons, les boulangers ou les couturiers ont fait des choses qu'ils estimaient peut-être belles, mais il ne nous en reste que des traces. Ils n'ont jamais rien écrit pour dire si et pourquoi ils jugeaient belles ces choses, ou pour nous expliquer ce qu'était pour eux le beau naturel ». L'analyse des productions artistiques nous aidera donc à définir des époques, entrecoupées de « ruptures », comme le rappelle Georges Vigarello dans son ouvrage (*Histoire de la beauté – le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, 2004). Il s'agit de modifications des canons de beauté, qui révèlent un nouveau concept jusque là ignoré, non soupçonné, voire opposé aux anciennes descriptions.

A l'origine, la beauté était une conception, une pensée philosophique, qui tendait vers l'idée de beau, selon Platon. Puis, l'idée de beauté s'est matérialisée dans les objets. Au XVII^e siècle, siècle des lumières, un changement important s'opère : la beauté ne réside plus dans l'objet lui-même, mais dans le regard porté sur l'objet. Cela doit être avant tout un ravissement des sens et de l'âme. De nos jours, la beauté est affaire de psychologie, et le désir de beauté traduit de plus profondes préoccupations.

Ainsi, la Beauté ne peut être considérée comme « absolue », mais changeante, insaisissable, subissant diverses modifications : les variations et les oppositions esthétiques au fil des siècles définissant « l'Histoire de la Beauté ».

1. LA PREHISTOIRE

Il serait légitime de se demander si la beauté a toujours eu de l'importance dans notre société... Qu'en est-il ?

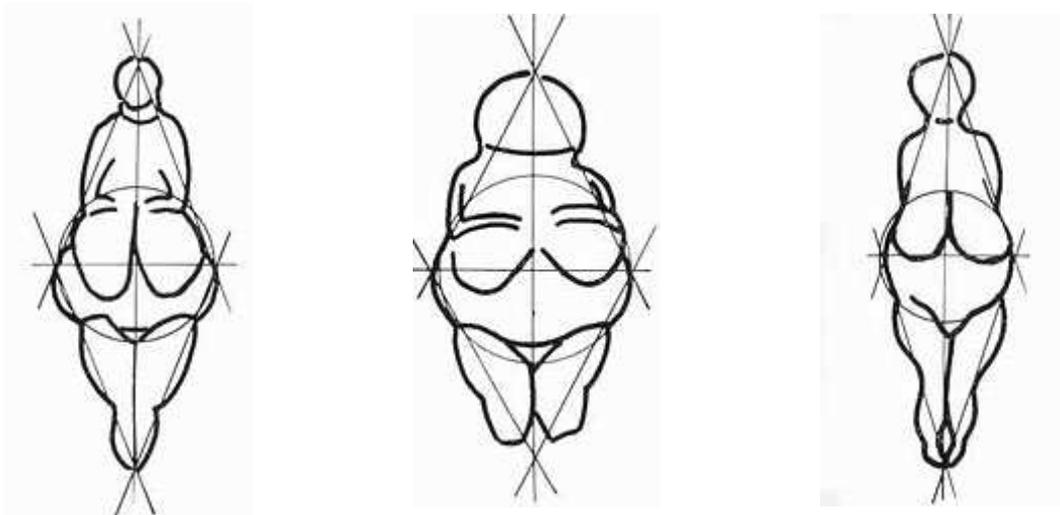
La beauté durant l'époque préhistorique n'a jamais été véritablement considérée, voire même inconnue de tous. Mais, les nombreuses découvertes archéologiques révèlent qu'il n'existe pas de société humaine sans quête du beau. La première chose que nous avons transformé, c'est notre corps, il y a plus d'un million d'année. Par exemple, l'Homme passait des centaines d'heures afin de préparer des plastrons funéraires, utilisant des milliers de perles d'ivoire de mammouths, polies à la main. Mais, on peut faire débiter l'Histoire de la Beauté avec les « Vénus », petites statuettes en ivoire de mammouth, corne, os ou pierre, connues sous divers noms : Vénus paléolithiques, Vénus Aurignaciennes, Vénus stéatopyges, Vénus obèses... Les représentations humaines dans la préhistoire sont assez rares, hormis ces quelques 250 petites statues, la plus célèbre étant la « Vénus de Willendorf ».



Venus de Lespugue (-25000 av. J.C.) & Vénus de Willendorf (-22000 av. J.C.)

La plupart était recouverte d'argile, qu'ils cuisaient au four, afin d'obtenir, dans un probable souci d'esthétique, une couleur ocre. Les autres points communs de ces différentes représentations sont une partie centrale - seins, ventre, fesses, cuisses et sexe - toujours très marquée, voire sur-représentés notamment avec une obésité massive, des seins volumineux et ptosiques, parfois un ventre proéminent (évoquant une grossesse), alors que les membres sont négligés et les visages sans expression.

On constate une certaine symétrie puisque les corps peuvent être projetés dans un losange dont le grand axe passe par la symphyse pubienne ; le ventre, le pubis et les seins se projettent eux dans un cercle dont le rayon serait égale au petit axe du losange. On peut parler « d'expression artistique dominante ».



Représentation schématique de la Vénus paléolithique (www.hominides.com)

D'un point de vue ethnologique, Alain Testard pense alors à différentes représentations du symbole de la fécondité féminine, en rapport avec la grossesse et la maternité. L'interprétation de ces statuettes reste cependant délicate, mais, il se pourrait, compte tenu des formes similaires, qu'il s'agisse là de la première représentation de « l'idéal féminin » : fantasme d'archéologue ?

Toujours est-il que l'on a daté plusieurs statues de l'époque Paléolithique (-40 000 ans à -12 500 ans) et d'autres de l'époque Néolithique (-12 500 ans à -6 000 ans) ; de même, on retrouve des objets similaires aussi bien en Sibérie, qu'en Europe centrale ou occidentale...

Ainsi, dès l'époque préhistorique, le souci de l'esthétique et de la beauté est bien présent. En risquant d'être subjectif, la femme « belle » semble être synonyme de femme féconde, aux organes sexuels développés, dans une beauté qui apparaît déjà comme trans-culturelle et intercontinentale... voire préexistante à l'Homme même ?

Charles Darwin décrit, en 1871, la « sélection sexuelle » - complétant sa théorie de l'évolution (Darwin, 1859) - où l'esthétique, signe de bonne santé et de fécondité, jouerait un rôle, aussi bien dans le monde animal qu'humain, dans la séduction et l'accouplement : c'est « la lutte pour la reproduction » (Darwin, 1871). De plus, cette sélection sexuelle exercerait une pression évolutive positive à l'origine de la différence homme / femme - comme la barbe chez l'homme ou sa faible pilosité comparé aux autres mammifères - et de certains traits physiques non expliqués par la théorie de sélection naturelle – ou « lutte pour la survie » : l'exemple typique étant la queue du paon. Cette exagération des traits sexuels – appelée « stimulus supranormal » ou « hyperstimulus » par Konrad Lorenz (Lorenz, 1935), déclencherait biologiquement une réponse plus intense et augmenterait le désir sexuel. Selon Thierry Lodé – biologiste français du XX^e siècle, la sélection sexuelle amplifierait le maintien de ces caractères exagérés, comme la pince du crabe violoniste. Ainsi, la beauté, en tant que stimulus supranormal à l'origine du désir, serait d'abord un canon de la sexualité (Lodé, 2006).

En 1989, le psychologue David Buss a fait une étude auprès de 37 sociétés différentes, et montre que, dans l'espèce humaine, certaines caractéristiques physiques sont jugées plus attirantes que d'autres, comme la symétrie du visage ou du corps. D'une façon générale, les hommes se focalisent sur les le jeune âge et beauté physique, avec notamment un faible rapport taille-hanche, et qui sont interprétées comme de bonnes caractéristiques reproductrices (Buss, 1994). De même, les femmes se sentent plus attirées par les visages se rapprochant le plus de la moyenne que ceux ayant des particularités physiques marquées (Langlois et al, 1990) ou encore par les odeurs des hommes dont la morphologie est la plus symétrique (Grammer K. et al, 2006). Ainsi, le *sex-appeal* serait une théorie de l'adaptation où les individus attirants seraient source de descendance nombreuse et en bonne santé (Symons, 1995). La beauté serait-elle à l'origine de l'évolution des espèces ?

En partie oui... Mais, Ronald Fisher nous rappelle que la beauté aurait pu, dans des cas extrêmes, être le point évolutif final d'une population. Si l'on reprend l'exemple du paon, les femelles préfèrent les mâles à longues plumes, qui sont aussi les plus fertiles, avec une descendance nombreuse, ce qui, de génération en génération, conduit à un plumage majestueux... Ainsi, dans cette démonstration, un léger biais dans la préférence d'un sexe pour les attributs de l'autre peut conduire à une situation extrême où l'avantage reproductif est compensé par le désavantage en termes de survie (risque d'être repéré par un prédateur, par exemple). Heureusement, ce n'est pas le cas pour l'Homme, qui est au sommet de l'échelle alimentaire.

2. L'ANTIQUITE

Dans la Grèce antique, il n'existait pas réellement de théorie de la beauté ; il faut attendre l'Antiquité pour que la notion d'« esthétique » existe ; le terme *esthétique* vient du grec αισθητική (aisthetike) qui signifie « sensation, perception ».

Les philosophes présocratiques, tels Thalès, puis Pythagore – VII^e et VI^e s. avant J.-C, pensent que l'univers est un tout ordonné (*cosmos* signifie en grec « ordre »), régi par les nombres, ce qui permet de lui donner une limite, et donc, de mieux le percevoir. Cette conception arithmétique du monde, où « tout est nombre », décrit ainsi une beauté logique, harmonieuse de formes : « le bon ordre et la beauté ». Pythagore a cherché les lois mathématiques de l'harmonie, et a découvert une relation d'harmonie entre deux parties. « La plus grande dimension est à la plus petite comme la somme de ces deux dimensions rapportée à la plus grande ». L'école pythagoricienne posa les fondements de cette nouvelle science, pendant près de 150 ans, et l'appliqua aussi à la musique et l'architecture.

Dans le *Timée* - V^e et IV^e s. avant J.-C, Platon développe cette pensée et décrit comment percevoir les « corps les plus beaux » :

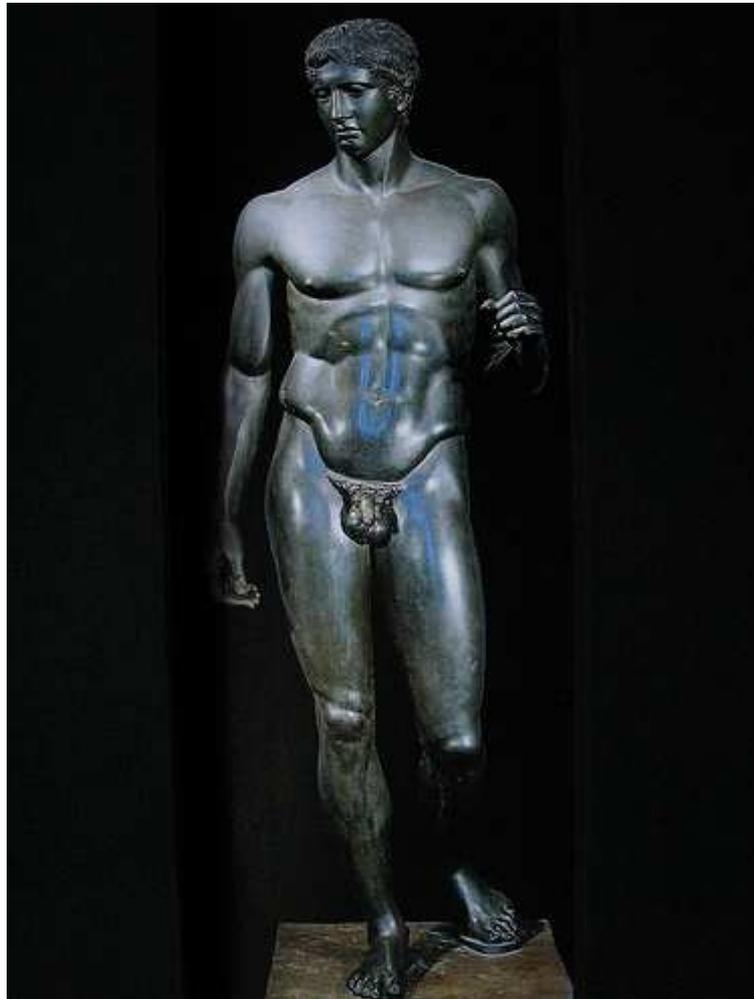
« Être dissemblables les uns par rapport aux autres, tout en pouvant s'engendrer les uns des autres lorsqu'ils se disloquent. Si nous y parvenons, nous détenons la vérité sur la génération de la terre et du feu et sur celles des éléments qui se trouvent entre eux comme moyennes proportionnelles ».

La notion d'harmonie résulte aussi de « l'équilibre des contrastes, et non de l'absence d'un des opposés » (Philolaos - V^e s. avant J.-C). Cette idée devient omniprésente, et aboutit à une exigence de symétrie parfaite, qui façonna les premiers idéaux de beauté de la Grèce, durant la période dite « classique » (- 480 avant J.-C ; – 323 avant J.-C) : des sculptures symbolisant la beauté du corps. Platon disait que le beau s'identifie au bien suprême : « ce qui est beau est bon, et ce qui est bon est forcément beau ». La recherche d'une beauté idéale dans laquelle se manifeste une beauté psycho-physiologique qui harmonise âme et corps, autrement dit la Beauté des formes et la Bonté de l'âme.

C'est Polyclète de Sicyone (V^e s. avant J.-C), sculpteur du premier classicisme grec, qui va révolutionner le monde de l'art et de l'esthétisme, en définissant des règles dans le *Traité des proportions*. Galien - médecin et philosophe grec (129 – 201), rapporte que Polyclète « a confirmé son discours par une œuvre, en créant une statue selon les principes de son traité, et en nommant la statue elle-même, tout comme son ouvrage, le *Canon* » :

« Il réalisa...un enfant sous forme d'homme, le *Doryphore*, que les artistes appellent *Canon*, parce qu'ils y cherchent, comme dans une loi, les principes de leur art, et que seul parmi les hommes, il est considéré comme ayant réalisé l'art lui-même dans une œuvre d'art. »

(Pline l'Ancien - *Histoire naturelle*, XXXIX, 55)



Copie en bronze du *Doryphore* de Polyclète

La statue « dont toutes les parties seraient entre elles dans une proportion parfaite » fut considérée comme un chef d'œuvre incontestable. Selon Cicéron (*Brutus*, 86, 296), comme on demandait à Lysippe (sculpteur du IV^e s. avant J.-C) comment il avait appris son art, il répondit : « En étudiant le *Doryphore* de Polyclète ». Les dimensions s'expriment en fractions communes de la longueur totale du corps : la tête est contenue sept fois dans la hauteur totale du corps ; elle est aussi longue qu'elle est haute et large, représentant autant qu'il est possible la forme d'une sphère. La hauteur du front, celle du nez et celle du bas du visage sont sensiblement égales. De plus, la tête est contenue deux fois entre les genoux et les pieds, deux fois dans la largeur des épaules et deux fois dans la hauteur du torse. Le torse et les jambes ont donc la même hauteur, c'est-à-dire trois fois la hauteur de la tête, et, le bassin et les cuisses mesurent respectivement les deux tiers du torse et des jambes. On peut ajouter que le visage grec est généralement ovale et effilé au menton avec une continuité entre le front et le nez. La bouche possède une lèvre supérieure ondulée et une lèvre inférieure mince et roulée, peu plissées et faiblement séparées l'une de l'autre. Le sillon labio-mentonnier est bien défini.

Le *Canon* (Κανών / Kanón) - littéralement la « règle », correspond donc à l'ensemble des règles déterminant les rapports de grandeur entre les différentes parties du corps humain, dans lesquels la nature a placé la perfection des formes humaines. Mais, plus que la symétrie ou l'équilibre de deux éléments égaux, c'est l'harmonieuse proportion entre toutes les parties du corps entre elles qui importe :

« Celle du doigt par rapport à un autre, de tous les doigts par rapport au reste de la main, du reste de la main par rapport au poignet, de celui-ci par rapport à l'avant bras et de l'avant bras par rapport au bras tout entier »

(Galien – *Des doctrines d'Hippocrate et de Platon*)

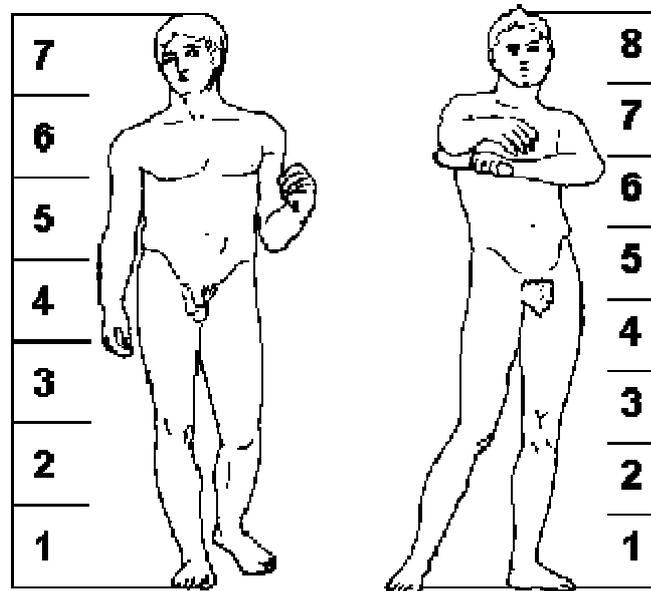
Le plus ancien traité des proportions remonte au III^e s. avant J.-C avec « *Les Eléments* » d'Euclide - fondateur de l'école de Mathématiques d'Alexandrie, et la théorie du « découpage d'extrême et moyenne raison », qui est un maillon indispensable dans la définition des canons de beauté.

« La proportion définie par a et b est dite d'extrême et de moyenne raison lorsque a est à b ce que $a + b$ est à a - Soit lorsque $(a+b)/a = a/b$ ».

(Euclide - livre VI des *Eléments*)

Nous verrons par la suite que le rapport a / b est alors égal au nombre d'or.

Pour Lysippe, la proportion idéale du visage serait de $1/8^{\text{ème}}$ au lieu de $1/7^{\text{ème}}$ de la hauteur du corps. Vitruve (I^e s. avant J.-C) décrit dans *De l'Architecture*, que l'intervalle compris entre le menton et le haut du front doit correspondre au $1/10^{\text{ème}}$ de la longueur totale du corps – ce que l'on nomme le « visage », qui doit être lui-même divisible horizontalement en trois parties égales. La tête – divisée horizontalement en quatre parties, doit être de $1/8^{\text{ème}}$ de la longueur totale du corps, le thorax de $1/4$ et le centre du corps doit correspondre au nombril.



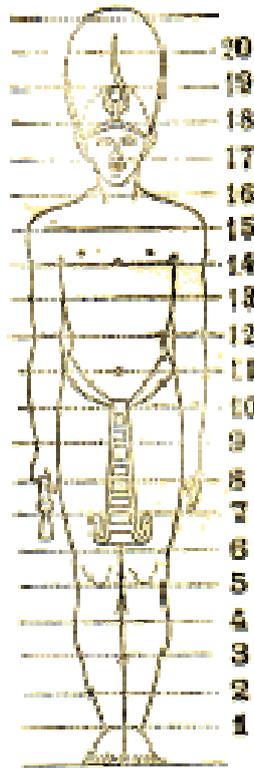
Polyclète

Lysippe

Canons de Polyclète (V^e s. av. J.C.) et de Lysippe (IV^e s. av. J.C.)
(www.cosmovisions.com)

Pour les égyptiens, les canons diffèrent. Dans une vieille figure égyptienne, le canon le plus ancien que l'on connaisse (Lepsius, 1852), on remarque que l'intervalle des lignes 7 et 8 est égal à la longueur du majeur, qui se trouverait être ainsi l'unité de mesure.

Selon Ernst Gombrich, dans son ouvrage (*Histoire de la Beauté*, 1950), l'art égyptien viserait à exprimer la forme, l'essence même des choses, dans une perspective religieuse, pour l'accompagnement des morts dans l'au-delà. C'est pourquoi le visage est de profil, l'œil et le buste de face, le pied de profil. L'art grec, lui, insuffle la vie aux formes abstraites héritées de l'art égyptien, et non l'inverse : il ne s'agit pas d'idéaliser une forme vivante mais de donner vie à une forme abstraite.



Canon égyptien (www.cosmovisions.com)

La conception de canon de beauté diffère donc d'un artiste à l'autre, et aussi d'un pays à l'autre. Cependant, la règle des proportions est toujours respectée. Le corps, comme la nature, est donc régi par les nombres. Mais, ce qui définit un canon ne se résume pas à un simple modèle arithmétique ; c'est pourquoi les copistes romains ont par exemple 3 % d'écart en moyenne de différence entre les copies et l'original (Schmidt, 1966). Platon nous rappelle que la beauté est autonome et l'œuvre d'art ne fait que l'exprimer « accidentellement », car « le beau n'a pas de formes sensibles » (Platon - *Le Banquet*).

Mais, Félix Ravaisson - philosophe et archéologue français, rappelle, dans son *Testament philosophique* en 1901, que Plotin, en son temps, pensait que la symétrie seule n'était pas suffisante pour un sentiment de beauté (cf. texte 22) ; il faut ajouter le mouvement des formes, afin de considérer le tout comme harmonieux : c'est le principe d'« eurythmie ».

3. LE MOYEN AGE

Le Moyen Âge s'étend sur dix siècles, du V^e siècle - chute de l'Empire Romain en 476 - au XV^e siècle - chute de Constantinople en 1452.

La notion de beauté évolue et n'est plus perçue selon le modèle grec classique. Un travail important se développe sur les notions de proportion et l'utilisation de la lumière dans l'art. On parle d'esthétique médiévale avec une religion très influente, où l'image a pour but d'éduquer le fidèle, où la morale omniprésente cherche à cacher le corps ; la beauté féminine évoque le vice des plaisirs de la chair, ce qui va à l'encontre de la pensée chrétienne. On ne laisse voir que le visage, certes délicat, mais, impassible et pâle - le maquillage étant mal vu et seule était acceptée la poudre de perles d'orient. Le corps est allongé, les extrémités petites, les doigts longs et fins, la taille haute et fine et le ventre plutôt rond - il est à la mode de porter un coussin sur l'abdomen : les femmes sont le reflet de la beauté de Dieu.

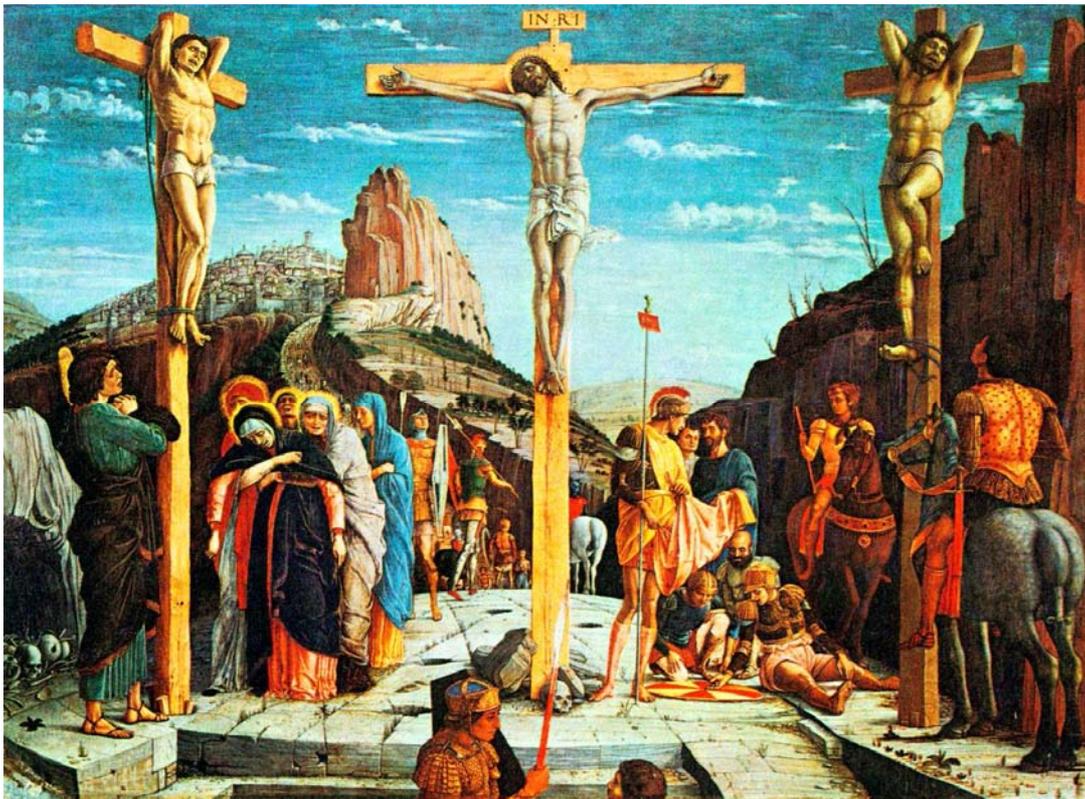
Mais, à la fin du Moyen Âge - début XIV^e, la découverte des règles mathématiques va bouleverser les règles de l'art : Giotto, un « Primitifs Italiens », l'un des maîtres de la Pré-Renaissance, en est le chef de file. Les personnages sacrés sont humanisés (de tailles semblable à celle des hommes), les décors sont terrestres et une perspective se créée, avec des architectures complexes, plaçant l'Homme au centre de l'univers, le rendant maître de son propre destin. La peinture se tourne vers un style résolument nouveau.



Giotto - *Le baiser de Judas* (1306)



Simone Martini - *Scène de la passion* (1340)



Mantegna - *Crucifixion* (1456)

4. LA RENAISSANCE

Les XV^e et XVI^e siècles sont considérés comme une époque de transition entre le Moyen-âge et les Temps Modernes : il s'agit de l'époque du renouveau, de changements intellectuels avec une remise en question des croyances séculaires : la Renaissance va révéler la beauté, essentiellement féminine.

L'idée est que l'Homme gouverne la nature : c'est l'harmonie des formes. Tout est bien proportionné, la perfection du corps par l'exercice physique devient un objectif essentiel ; on spécule sur la proportion idéale des différentes fractions du corps et le nombre d'or.

Les femmes ont le droit d'être belles et attirantes, et maquillent leurs lèvres, leurs joues et leurs ongles, se teignent les cheveux en blond vénitien, (presque roux, mélange de safran et de citron), immortalisé par la "Vénus" de Botticelli. Seules les parties hautes sont « *faites pour le regard et l'apparat... Quel besoin de soucier des jambes puisque ce n'est pas chose qu'il faille montrer* », écrit Marie De Romieu dans un manuel d'instruction pour les jeunes dames en 1572. C'est donc une beauté chaste, contenue, à l'image des femmes, belles parce que soumises, au visage souvent couvert d'un voile transparent, celui de la « honte innocente ».

Quant à l'homme, il travaille et combat : « le corps est robuste fait de puissance, le menton et la grande partie des joues sont garnis de poils, la peau rude est épaisse », écrit le médecin Jean Liébault en 1562 dans *Trois livres de l'embellissement des femmes*.



Botticelli - *La naissance de Vénus* (1485)

1485 – Botticelli – La naissance de Vénus

Sandro Botticelli porte un regard nouveau sur la femme, tout en la magnifiant et la rendant sublime. Vénus a le modelé d'une statue antique, une couleur de peau évoquant le marbre, une chevelure gracieuse, couvrant son bas-ventre comme pour préserver son intimité et interdire toute attirance charnelle. Vénus est mise en valeur au milieu des flots, des fleurs et des vents ; la femme apparaît ici dans toute sa splendeur, s'exposant dans sa nudité divine, offerte aux regards du spectateur, qu'une déesse veut couvrir d'un manteau pourpre ; grâce à cette pudeur innocente, dégagé de toute sexualité, l'auteur propose l'image d'un corps idéal, en s'appuyant sur des règles mathématiques, où la longueur entre le mamelon et le nombril, entre les deux mamelons, et entre le nombril et l'entrejambe doit être identique pour que le corps ainsi représenté soit, selon lui, idéalement proportionné : une ébauche d'idée à propos du « nombre d'or ».



Raphael - *La Vierge à L'enfant* (1508)

1508 – Raphaël – La Vierge à l'enfant avec le petit saint Jean-Baptiste

Première rupture esthétique, à la sortie du Moyen Age, où la beauté n'est plus réservée au divin et à la chrétienté ; la Vierge Marie apparaît dans des courbes douces, une couleur de peau délicate et des lèvres pulpeuses, sensuelles. La beauté est en harmonie avec le monde qui l'entoure. La Renaissance, avec Michel-Ange et Léonard de Vinci, va désormais révéler la beauté et la rendre plus belle qu'elle ne l'est déjà.



Titien - *La Vénus d'Urbino* (1538)

1538 - Titien - La Vénus d'Urbino

Inspirée de la *Vénus endormie* de Giorgione (1510), Titien pose avec cette œuvre les bases de l'art érotique en occident. Le repos de cette Vénus, nue, offerte aux regards, est un prétexte pour mettre en évidence la beauté et l'attrait du corps féminin. De plus, on attribue une puissance magique aux images ; il est ainsi recommandé d'accrocher de belles nudités dans les chambres pour que la future progéniture soit belle. Cependant, cette Vénus affirme sa sensualité et sa séduction grâce à son regard qui se pose sur le spectateur, rompant l'isolement dans lequel Giorgione avait placé son idéal de la beauté de sa Vénus endormie, les yeux clos.



Anonyme - *Dame à sa toilette* (1560)

1560 – Anonyme – Dame à sa toilette

Différentes versions existent, représentant la même scène, la même femme au même visage à la fois très rond mais aux traits inexpressifs, au regard vide ; certains y voient le portrait de Diane de Poitiers, femme de caractères, terriblement crainte. Pourtant, les auteurs projettent au premier plan la nudité autrefois dissimulée ou réservée aux anges ; le nu assorti d'un vêtement transparent et de parures, l'utilisation d'un miroir font de cette scène, un jeu de séduction, voire un moment érotique. C'est le mythe d'Eros, beauté froide, qui tente de détourner Psyché ; mais il se pique avec sa propre flèche et tombe amoureux malgré lui...

Mais, à cette période de beauté ultime succède la Réforme. Les crises politiques et économiques et les maladies font relativiser du pouvoir de l'Homme sur la nature, dont il n'est plus le maître. La beauté ne résulte plus de l'équilibre des proportions, mais devient d'avantage subjective, surprenante et inquiétante, issue d'une tension tournée vers l'avenir, dans un climat de révolte naissante. Le siècle des Lumières s'annonce...

5. DU SIÈCLE DES LUMIÈRES À LA RÉVOLUTION

a. L'ART BAROQUE

De la fin du XVI^e siècle vers le milieu du XVIII^e siècle, un nouvel art supplante l'époque Renaissance ; c'est la période Baroque. Les événements politico-économiques du XVI^e siècle ont provoqués la naissance d'un art nouveau, non plus figé mais en constante évolution, dynamique, définit par une nouvelle relation entre l'individu et le monde qui l'entoure. Le XVII^e siècle va redéfinir le concept de la beauté, en détaillant la taille, les proportions, l'allure, la bouche, les oreilles, les genoux ou les pieds même... Le corps devient le langage de l'âme et de la raison ; des frontières naissent entre la beauté privée, intime, et la beauté sociale : il faut se voiler lors de deuil, pour masquer la beauté et aussi ses sentiments.

A la Cour du Roi Soleil, par exemple, les femmes se réunissent en salon afin de mettre en avant leur coquetterie de façon spectaculaire : fardés de safran et autres pollens de fleurs, les visages sont devenus intenses, et les coiffures, de véritables chefs d'œuvre. Georges Vigarello y voit l'existence de nouveaux principes d'esthétisation de l'apparence. Le classicisme des jardins de Le Nôtre souligne l'importance de la symétrie, que l'on retrouve sur les visages, le côté épuré et sur corrigé même, comme l'utilisation du corset, pour le maintien de la silhouette, soulignant la finesse aussi de la taille : droiture de la classe bourgeoise, s'opposant aux classes sociales populaires, qui doivent s'incliner.

Mais, la fin du grand siècle est marquée par le développement de l'imprimerie, les idées religieuses, les raisonnements de Galilée. La foi vacille ... et l'Europe se divise : au nord, les protestants, au sud, les catholiques. Le pouvoir de l'Espagne s'impose, effaçant le style italien plein de vie, pour un style beaucoup plus austère : la beauté redevint plus « sage », et s'accompagne d'une meilleure hygiène - avec l'éviction de plomb, mercure, zinc, arsenic, considérés comme toxiques, et un commerce du cosmétique fleurissant : le « Paris des parfumeurs ».

La liberté de l'artiste diminue et celui-ci, à nouveau, entre au service de la noblesse et de l'Eglise : on peint à nouveau des thèmes religieux, les personnages sont vêtus, les œuvres impressionnantes mais qui se conforment aux nouvelles normes de pudeur et de spiritualité.

➤ Le baroque à l'italienne :



Le Caravage – *Le Martyr de Saint Matthieu* (1600)

1600 – Le Caravage – Le Martyr de Saint Matthieu

2^{ème} rupture, la beauté n'est plus issue de beaux modèles, de personnes royales, mais de gens miséreux, sombres, des vagabonds, des mendiants. Il utilisera de façons abusives, aux yeux de certains, les jeux d'ombres et de lumière, où la beauté, dans sa forme violente, semble tout à coup surprendre le spectateur : mystérieuse, poignante voire...divine.

➤ Le baroque à la française :



Louis Le Nain - *Famille de paysans* (1642)

1642 - Louis Le Nain - Famille de paysans

Louis Le Nain représente aussi des scènes de vie paysannes, où la beauté émane d'un dépouillement total ; ne reste que la sincérité du regard, du sourire, la pureté de l'âme, la beauté à l'état pur.



Vermeer - *La jeune fille à la perle* (1665)

1665 – Vermeer – la jeune fille a la perle

Un regard interrogateur, des lèvres entrouvertes, des traits fins, un grain de peau éclatant, une certaine pudeur et la naïveté de la jeunesse. Est-ce là la figure idéale de la beauté ?

b. LE STYLE ROCOCO (1730-1760)

Vers le milieu du XVIII^e siècle, naît en France le style « Rococo », réaction de la noblesse contre le classicisme imposé par la cour de Louis XIV. Il annonce le retour de la volupté, de l'élégance, du raffinement, ce qui n'empêche pas une vie désinvolte, agréable et amoureuse de la nature. « *Rococo* » dérive du mot « *rocaille* », où les ornements architecturaux sont semblables à des pierres naturelles, réalisant des arabesques d'une surprenante légèreté par exemple ; en peinture, le style utilise des tons chauds de roses, de verts et de jaunes, soulignant l'aspect frivoles des sujets peints, souvent issus de la mythologie.

Le regard que l'on porte sur le corps change, afin de mieux comprendre les principes du beau, comme si l'on prenait conscience que la beauté devait cesser de ne s'intéresser qu'aux formes et de se lier d'avantage aux sentiments et à la notion de plaisir ; c'est ce que suscite la vue de l'objet, l'expression des sens, qui fait que l'objet devient beau.

Les sentiments se rebellent contre la pression des canons de la beauté, qui n'est plus simplement réduite aux divinités. La beauté perd ainsi son aspect idéal et s'exprime sur des sujets nouveaux : les servantes, les scènes de goûter, les promenades... la vie dans toute sa simplicité.



François Boucher - *Nu sur un sofa ou Odalisque blonde* (1753)

1753 - François Boucher - Nu sur un sofa ou Odalisque blonde

Un des grands maîtres du style rococo, Boucher (1703-1770) connut un vif succès pour ses scènes intimes découvrant des nus roses et pulpeux.



Antoine Watteau – La gamme d'amour (1717)

1717 - Antoine Watteau – La gamme d'amour

Watteau (1684-1721) peignait des toiles délicates inondées de couleurs, représentant des personnages dans un milieu idyllique, tout comme Jean-Honoré Fragonard (1732 - 1806), prétextant des thèmes liés au jeu et à la joie de courtiser, pour orchestrer des chorégraphies dans des clairières feuillues et d'élégantes alcôves.

6. DE LA REVOLUTION A L'ERE INDUSTRIELLE

a. LE NEOCLASSICISME (1760 – 1830)

A partir de 1760, le style rococo laissa peu à peu la place au style « néoclassique », qui est un retour aux formes gréco-romaines de l'Antiquité - dite « classiques ». Le centre intellectuel se trouvait donc évidemment à Rome. Les artistes cherchaient à substituer à la sensualité qui émanait du style rococo, un style plus simple, plus solennel et plus moral : la Rome impériale devint un modèle sous Napoléon I^{er}.



Benoist - *Portrait d'une femme noire* (1800)

1800 – Marie-Guillemine Benoist – Portrait d'une femme noire

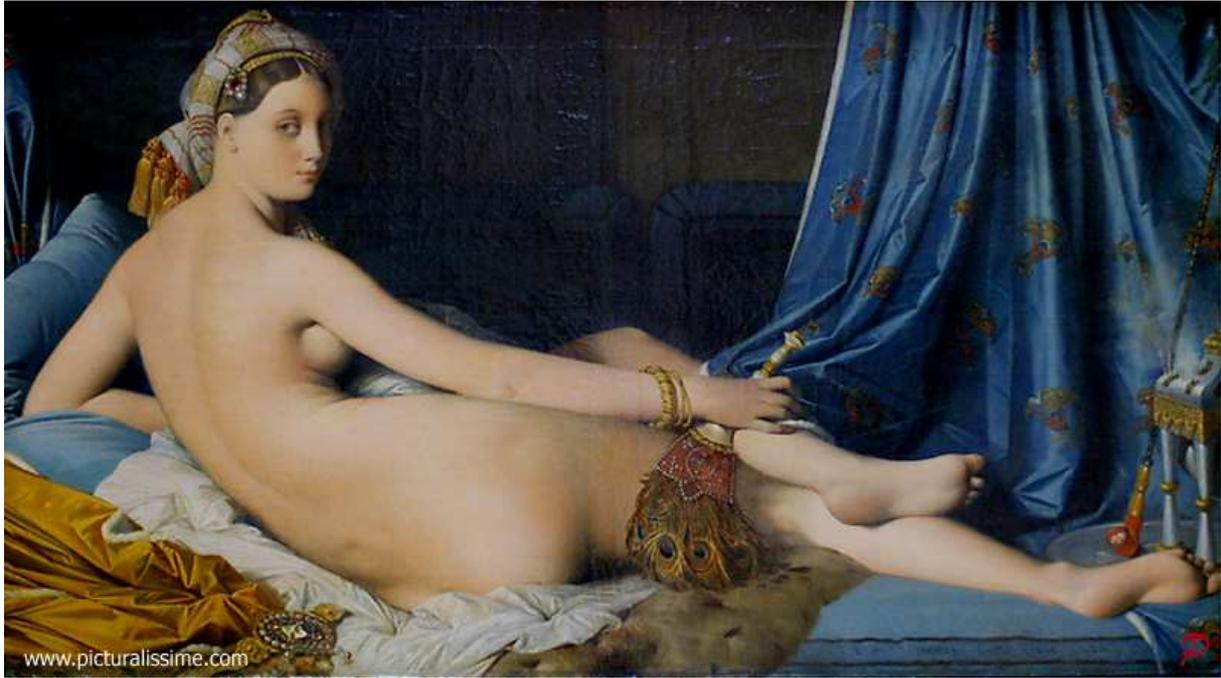
A la fois portrait et peinture d'histoire, madame Benoist représente le buste dénudé d'une antillaise, 6 ans après l'abolition de l'esclavage, en mêlant ombres et lumières douces, couleurs pâles et draperies d'un blanc pur ; dans un climat post-révolutionnaire, cette femme, par une pose élégante, des gestes gracieux, des contours fluides, devient le symbole de l'émancipation de la femme mais aussi du peuple noir. Au-delà de la beauté, la grâce...



Goya – *Le temps ou les Vieilles* (1810)

1810 – Goya – Le temps ou les Vieilles

A travers cette peinture, Goya s'intéresse non plus à la beauté, mais à la laideur, qui reste tout aussi relative que la beauté d'ailleurs. Il nous emmène dans une nouvelle conception de l'art, « l'art figuratif », l'art comme représentation, où le spectateur doit apprendre à différencier la beauté ou la laideur de l'œuvre, de celles de l'objet représenté ; Goya reprend, avec cette œuvre, les thèmes du Moyen Age, comme Jérôme Bosch notamment, où l'on représentait le diable et des scènes de l'enfer.



Ingres – *La Grande Odalisque* (1814)

1814 – Ingres – La Grande Odalisque

Perfection de la beauté du XIX^e siècle : le nu est adopté dans le monde artistique où la beauté s’y développe comme un jeu de forces, de courbes, et non comme à un hommage à de belles formes. Malgré une scoliose doublée d’une cote surnuméraire - selon les anatomistes de l’époque, la beauté émane de la ligne longeant la colonne, et se prolongeant le long de sa jambe étendue, mettant en valeur son visage. La beauté est issue de l’interaction entre le corps dénudé, quasiment offert aux rêveries érotiques du spectateur, et l’expression détachée du sujet : « Il faut tout mettre sur le contour, le modelé, les ombres et même la couleur ».

Ingres définit ainsi les principaux critères à respecter en médecine esthétique.

b. LE ROMANTISME (1830 - 1848)

Début XIX^e, le « Romantisme » succède à la période Néoclassique comme une réaction à la fois contre le Classicisme, le Baroque et le Rococo... Sa naissance coïncide surtout avec la fin des guerres napoléoniennes (1815), comme un renouveau intellectuel, pour faire table rase avec le passé, et affirmer son indépendance vis-à-vis de l'église et de la noblesse.

La clarté de l'expression et la retenue des émotions de l'art néoclassique laissent place à des sentiments intenses et mystiques qui plongent dans l'inconscient et l'irrationnel, révélant une nature sauvage et refusant toute morale.

Mais, cet art ne fuit pas la réalité puisqu'il s'inspire d'événements contemporains : la dureté de la vie industrielle et la lutte des classes (2/3 des ouvriers au chômage) font que l'esthétique n'est plus le souci principal. La mode est triste, même morbide ; dans la classe bourgeoise, il était bien vu d'avoir l'air malade, un teint blafard, et de bleuir ses cernes pour les rendre plus visibles. Le maquillage des lèvres étant réservé aux actrices de théâtre et aux prostituées...

Pour la pensée grecque, c'est la vérité qui produisait la beauté, tandis que pour les romantiques, c'est la beauté qui produit la vérité. Pour cela, ils abandonnent les canons antiques et favorise l'étude de l'anatomie, en s'appropriant le monde réel avec tous ses défauts, toutes ses anomalies ; tout objet, quel qu'il soit, mérite d'être représenté, ce qui changera la représentation du corps humain dans l'art par la suite, avec une « esthétique de l'écart et la déviance »... jusque dans l'architecture (Baridon et Guédron, 1999).

Les artistes cherchent alors « ailleurs », une autre réalité, en subjectivant les hommes et la nature, là où personne ne veut aller : la mort et la maladie sont transcendées et deviennent fascinantes.



Théodore Géricault - *Le Radeau de la Méduse* (1819)

1819 - Théodore Géricault - Le Radeau de la Méduse

Vision romantique de la guerre, de la mort et de la folie, Géricault peint les couleurs de la réalité la plus atroce. Il dépeint de façon paroxystique la souffrance humaine et l'inexorabilité de la destinée. Le Salon de 1827 marquera l'apothéose du Romantisme avec la violence érotique de la *Mort de Sardanapale* de Delacroix.



Clésinger - *Femme piquée par un serpent* (1847)

1847 – Clésinger – Femme piquée par un serpent

Sculpture en marbre représentant une femme nue, abandonnée, se tordant sous la piqûre d'un serpent enroulé autour de son poignet ; mais, le sculpteur n'en oublie pas moins de représenter sur le haut des cuisses un aspect peau d'orange – issue de l'application directe du moulage sur la muse de Baudelaire. Ses formes généreuses, qui semblent s'abandonner à des délices de sensualités contrastent avec un visage peu expressif, qui renforce le parfum érotique, qui fit tant scandale lors de l'exposition.

c. LE REALISME (1848 - 1872)

Le Réalisme apparaît après la seconde « révolution française », en 1848 - naissance de la Deuxième République. C'est une réaction contre l'idéalisme romantique : la beauté ne doit pas être idéalisée, ni même masquée. C'est le siècle du buste, du ventre chez l'homme comme chez la femme. La chevelure doit être relevée, luxuriante. Sans la chevelure, sans les hanches, point de beauté. Surviennent le nu, le déshabillé, le transparent. Les robes se soulèvent, révélant les jambes, tandis que seins et fesses se galbent. On se contemple de plein pied : l'armoire devient « armoire à glace ».



Jean-Léon Gérôme – *Le bain* (1880 – 1885)



Courbet - *Les Baigneuses* (1853)

1853 - Courbet – Les baigneuses

À la tête du mouvement, Courbet cherche à traduire les coutumes et les idées de son époque. Le temps est venu de représenter la beauté pour ce qu'elle est vraiment ; l'idéal n'existe plus et laisse place alors aux formes, aux rondeurs, aux réalités sociales de l'époque.

Ainsi, anges, dieux, beautés figées et autres nymphes n'ont plus leurs places. Ce qui est beau est ce qui est vrai. Les artistes font évoluer la notion de beauté, qui se porte non plus sur le contenu mais sur le contenant.

d. L'IMPRESSIONNISME (1872 - 1886)

C'est à un tableau de Claude Monet, *Impression soleil levant* (1872), que l'impressionnisme doit son nom. Il ne s'agit plus de décrire une réalité mais plutôt de l'évoquer, afin de créer des émotions, un ressenti : brume, lumière vaporeuse, orage, paysages fugaces qui se colorent et s'organisent pour donner une impression. Les couleurs sont toutes puissantes et se suffisent à elles même. Van Gogh, Manet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley et Degas sont les plus représentatifs de ce mouvement, qui présage de grandes révolutions dans la perception du concept de beauté... souffle de modernité ?



Degas - *Femme à sa toilette* (1900)

7. LE XX^e SIÈCLE

Siècle de révolution culturelle... Avec le changement de siècle et les privations de la Première Guerre Mondiale, le désir de paraître et de plaire se développe durant la post-guerre. Les progrès de la chimie et de l'industrie, comme le développement des centres commerciaux, donnent naissance aux cosmétiques, qui se répandent alors rapidement et s'adressent très vite à toutes les femmes ; et bien sur, aux stars d'Hollywood, devenues de véritables modèles de beauté. Avec le cinéma, le rouge à lèvres « Rouge Baiser » obtient un vif succès dans les années 30, rapidement suivi du vernis à ongle de la même couleur, puis des chevelures blondes platine : tout devient beau... et accessible ! C'est le culte de la Beauté, cristallisé par les premières élections de Miss America (1921) ou de Miss France (1928), et l'arrivée de la publicité : les médias créent la beauté autant qu'il la révèle. « Glamour », « sex-appeal » et « star » sont les nouveaux mots d'ordre.

Le XX^e siècle est aussi marqué par la seconde guerre mondiale et le troisième Reich ; l'idéologie nazie, notamment dans ses discours sur la beauté, montre les dérives possibles de classer les individus selon leur apparence...

Dans les années 70, les produits de maquillage se modernisent, deviennent waterproof, et les produits de soins proposent d'être plus belles et de rester jeunes. Très vite, la mode va donner le ton : deux fois par an, un nouveau look sera proposé. L'ère des « fashion victims » est née, avec la complicité des médias et des « peoples ». La beauté devient bien de consommation, voire même symbole national, à l'image de Carole Bouquet, ambassadrice de la beauté à la française, dans les années 90.

Puis, à la fin du XX^e siècle, l'égalité revendiquée entre hommes et femmes va jusqu'à l'illusion parfaite d'androgynie. Est art tout ce qui exprime l'homme ; les artistes utilisent la beauté pour provoquer et dénoncer des fois certaines injustices dans le monde.

a. L'ART MODERNE (1886 – 1960)

À la suite des impressionnistes, de nouvelles influences vont opérer des changements plus fréquents et moins prévisibles que ceux que l'histoire avait enregistré précédemment avec son alternance de classicismes et de réactions.

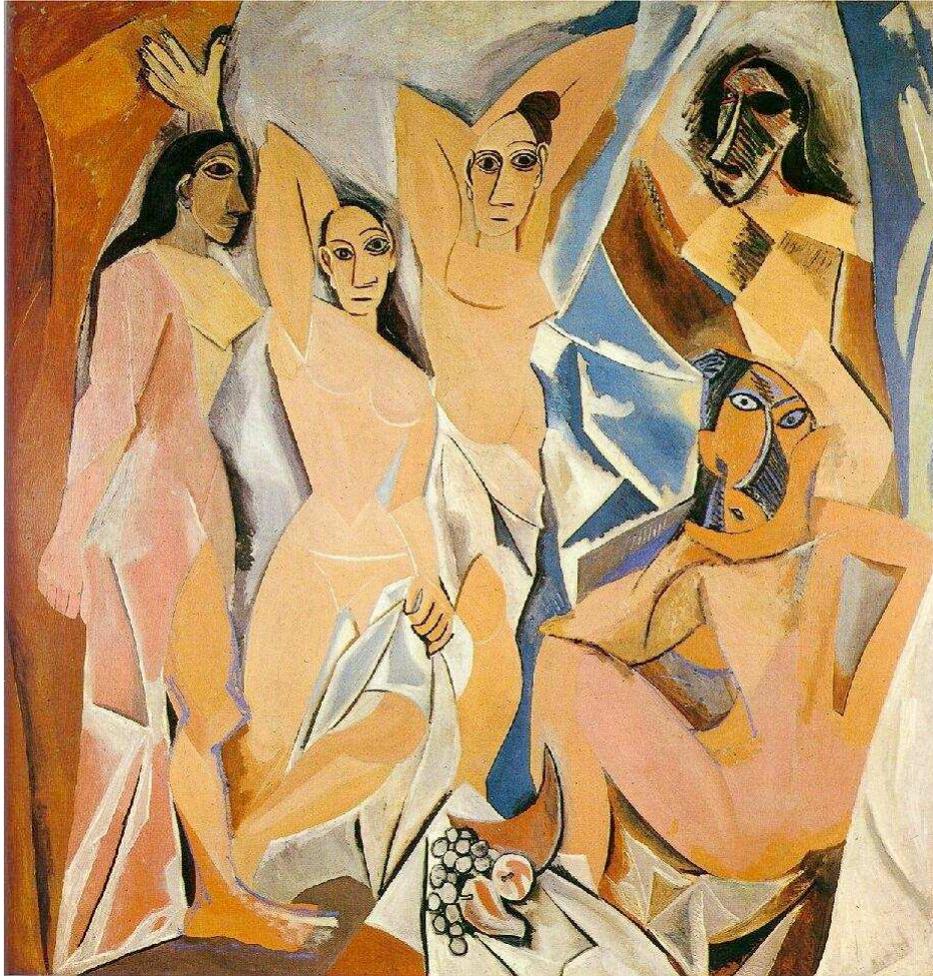
A partir de ce moment, les découvertes et le progrès dans chacun des arts seront rassemblés par des artistes, différant par leur évolution et leur préoccupation sociale. L'art de l'Orient avait suggéré des innovations, celui d'Afrique avait invité à d'autres et les événements qui marquent le siècle en suggèrent encore d'autres. Peu à peu, la fonction esthétique de l'art se perd, elle aussi.

Une série de mouvements apparaissent rapidement, contemporains et consécutifs à l'Impressionnisme, les "Ismes" : le Symbolisme, le Fauvisme, le Cubisme, l'Art Nouveau, le Dadaïsme, le Surréalisme...

Nous ne détaillerons ici qu'un de ces mouvements qui illustre bien ce que l'on nomme l'« Art Moderne », par des changements picturaux si nouveaux : le Cubisme. Cet art va simplifier la représentation artistique pour privilégier l'étude des volumes et des formes.

« Quand nous avons fait du cubisme, nous n'avions aucune intention de faire du cubisme, mais d'exprimer ce qui était en nous. »

(Picasso)



Picasso - *Les demoiselles d'Avignon* (1906)

1906 - Picasso – Les demoiselles d’Avignon

La notion de beauté, avec le surréalisme, est toujours définie par la réalité des formes existantes, mais, pour en accentuer les contrastes, les détails se font moindre, les courbes aiguisées, les corps fragmentés, combinés et recomposés.

Picasso, avec la violence de ses coups de crayon, simplifie les formes de ses modèles féminins de façons abruptes, abstraites, quasi tribale, voire provocantes. La beauté dénudée - avec *Les Demoiselles d'Avignon*, n'est plus en représentation ; elle pose une question, à travers le regard de ces cinq prostitués : pourquoi le spectateur regarde ces corps nus ? Pas de réponse... C'est un « bordel philosophique » ; la rupture est bien là, le « cubisme » est né. La beauté ne cherche plus à être idéale, plus à être comprise, pas plus à être proche de la réalité... A présent, elle reflète les interrogations du peintre, ses angoisses existentielles, sociales et culturelles. De quoi sera fait demain ? C'est la seconde guerre mondiale.



Pierre Bonnard - *Nu jaune* (1934)

1934 – Pierre Bonnard – Nu jaune

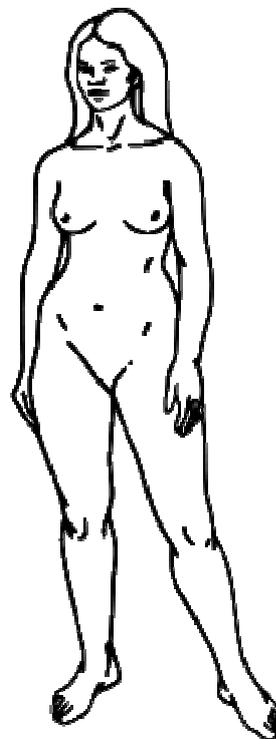
Cette œuvre née de l'impressionnisme ne représente ni un corps nu, ni une pièce d'eau... les couleurs exacerbées, irréelles, les formes mal délimitées, tout est insaisissable, illusion. Le tout ne prend forme qu'à distance de la toile ; « nommer un objet, écrit Mallarmé, c'est supprimer les trois quart du poème : le suggérer, voilà le rêve ». La beauté n'existe pas seule, mais fait partie d'un tout, où elle prend alors toute sa valeur, une symbiose, une synergie avec l'environnement. La beauté doit être ressentie, émotionnelle, poétique, rêvée, et pas simplement le résultat d'équations.

b. L'ART CONTEMPORAIN (1960 – 2010)

L'art contemporain est l'art de notre époque, l'art en train de se faire. Sa particularité est qu'il a détruit les bases de l'Art moderne, pour se reconstruire, en s'appuyant sur les nouvelles technologies et les nouveaux moyens d'expression moderne.

On a ainsi pu voir le corps de la femme évoluer, parallèlement à sa place dans la société. En 1958, Barbie représente le canon de beauté des générations libérées. La femme n'est plus femme au foyer comme le préconisait l'éducation américaine des années 50. En se projetant sur la poupée, les petites filles de l'époque vont s'émanciper dans des tenues de plus en plus modernes. Aujourd'hui, Barbie ne colle plus au principe de réalité : femme-objet, trop maigre, trop stéréotypée, trop « blonde »...

Dans les années 70, en réaction, l'image de la femme s'est légèrement enveloppée, les hanches se sont élargies et la poitrine devenue plus petite. La femme est pleinement maîtresse de son corps, de son esprit et de sa sexualité, avec l'apparition de la contraception. En 1971, un message a été envoyé, dans la sonde spatiale Pioneer 11 aux probables vies extra-terrestres : une représentation de la femme, comme symbole de l'espèce humaine.



Pioneer 11 - *Représentation de la femme aux extra-terrestres* (1973)

Dans les années 90, Orlan, artiste française multimédia (peinture, sculpture, photographie, images numériques, biotechnologies), est une des artistes de l'art corporel les plus connues, qui interroge le corps. Son œuvre provocatrice, mais engagée, dénonce la violence faite aux corps, en particulier féminins, sous les pressions politiques, religieuses et sociales qui le modèlent. Elle fait de son corps le fer de lance de son combat féministe ; les plus médiatisées restent une série d'opérations chirurgicales, entre 1990 et 1993. Ces opérations ont provoqué une vive polémique, bien qu'elles ne représentent qu'une infime partie de son œuvre globale, ouvrant ainsi de nouvelles portes dans le domaine des arts, le « Body Art »



Lisa Yuskavage - *Brass Bed* (2004)

2004 – Lisa Yuskavage – Brass bed

Ici, la beauté apparaît dans l'ombre d'une chambre, où la lumière, à travers les persiennes, révèle, au pied d'un lit en cuivre, un corps féminin, simple, charnu et charnelle, loin des canons de beauté du XX^e siècle, mais vraie, avec ses imperfections ; rien ne sert de

vouloir désirer une beauté parfaite, illusoire, décevante si l'on n'y arrive pas... Pourquoi ne pas accepter la réalité, le charme du vrai, les formes généreuses, débordantes ?

Mais, l'Art contemporain, en cherchant à ne pas décrire la beauté, voire en la détruisant, soulève une question sur les limites de l'Art... et de la beauté :

Le caractère esthétique d'un objet peut être révélé, non pas par l'objet lui-même, mais par la réalité qui l'entoure, comme le célèbre urinoir de Duchamp. C'est au spectateur de fouiller en lui-même, en fonction de son histoire personnelle, sociale, psychologique, pour percevoir de la beauté dans ce qui n'est pas forcément beau. L'interaction de l'homme avec la réalité reflète alors la beauté de l'âme.

David LaChapelle met en valeur le concept de beauté, la quête du beau, l'importance du glamour, la plastique des corps qui semble parfois irréaliste... pour peut-être faire oublier la triste réalité du XXI^e siècle ? Une beauté artificielle, dite « beauté de surface », où les modèles féminins et masculins - androgynes, semblent être quasi plastifiés, inexpressifs.



David LaChapelle - *Voluptuous Attentions* (2001)

Valérie Belin, à travers des photographies de buste en Noir et Blanc dénonce même une nouvelle forme de « racisme », de l'esthétique, de l'habillement, issu des normes collectives de la beauté.



Valérie Belin - *Série mannequin* (2003)

Pour la grande majorité, la notion de beauté vient de l'émotion que procure la vision de l'objet beau... et non de la culture de celui qui la regarde ; en effet, si l'on considère que c'est le spectateur qui met en valeur l'objet, la notion de beauté dépend alors foncièrement de l'expérience, de la culture, du vécu du spectateur. Ainsi, il ne peut exister de beauté universelle... Mais, doit-on pour autant aimer ce qui est beau ?

La notion de beauté est différente de celle de plaisir : « c'est beau mais je n'aime pas ». Un sondage réalisé par l'Institut Harris Interactive sur 1000 personnes représentatives de la population française, en avril 2009, montre que l'interprétation du beau change selon que le référentiel est social (« c'est beau ») ou personnel (« cela me plaît ») :

- il est difficile d'affirmer une opinion personnelle
- les œuvres d'art du XX^e siècle sont incomprises
- les formes nouvelles déplaisent.

Ce qui est beau et plaît appartient au passé. « L'art abstrait, ce n'est pas de l'art ! » disent les Français ; la question n'est donc plus de faire la distinction entre ce qui est beau et ce qui ne l'est pas, mais de s'intéresser à ce qui est visible et ce qui est invisible. L'art contemporain nous oblige à considérer l'ensemble de l'objet, à le considérer comme un « tout », ce qui va à l'encontre des normes esthétiques établies par les médias dans notre société actuelle. Car, les goûts artistiques de nos jours reposent principalement sur les magazines, la télévision et Internet. Pour rendre moins subjectif la notion de beauté, les musées font office de modérateur, en manifestant que tout est beau... Chacun peut ainsi juger de lui-même.

Selon Boris Groys, historien de l'art et philosophe moderne russe, « toute chose qui existe est belle même si tout n'est pas intéressant », reprenant ainsi l'idée Baudelairienne des *Fleurs du mal* (1857) et des *Curiosités esthétiques* (1868) où « L'Hymne à la beauté » est chanté de façon terrifiante : « le beau est toujours bizarre [...] c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement beau ». Il en était d'ailleurs déjà question dès le Moyen-Âge, avec les représentations du jugement dernier de Bosch. De nos jours, les médias perpétuent ces valeurs, où il est possible de percevoir de la beauté dans des images de destruction, comme le 11 septembre 2001.

C'est ainsi que l'on distingue la « beauté objective », la « beauté subjective » et la « beauté émotionnelle ». Mais, pour développer cette dernière, il convient de travailler les deux premières notions ; l'enseignement de l'art est donc une nécessité culturelle (Ferry, 2001).

8. LE XXI^e SIÈCLE

Nouveau siècle mais aussi nouveau millénaire : l'envie de nouveautés est plus forte que jamais, et le secteur de la beauté est très sollicité ; les femmes – mais aussi de plus en plus d'hommes – sont en quête d'esthétique, cherchant à joindre l'utile à l'agréable, dans une société à l'atmosphère stressante et polluée. Un retour au naturel, à l'harmonie de l'Homme avec la Nature, à des formes épurées... mais, c'est aussi le siècle où le corps humain est parfois considéré comme un matériau, à partir duquel chacun pourra s'exprimer : l'utilisation d'implants sous-cutanés va permettre de déformer les reliefs cutanés ou mieux, de pouvoir placer des accessoires à visser (Le Breton, 2005).

Cependant, on ne peut pas réellement parler de modernité si l'on se réfère aux anciennes traditions aztèques visant à déformer la boîte crânienne et à se limer les incisives ; ou encore la « déformation Toulousaine » du crâne, signe d'appartenance à la noblesse ou encore les tatouages maori de Polynésie.



Déformation Toulousaine
(www.museetl.univ-lyon1.fr)

Depuis les années 80, le désir d'apparence, le besoin d'améliorer jusqu'à la perfection notre enveloppe extérieure, a suscité le développement accéléré de la chirurgie esthétique, afin d'éliminer les formes gênantes voire disgracieuses. A travers cette demande d'embellissement se cache souvent des troubles de l'estime de soi, de la représentation du schéma corporel. Ainsi, d'excellents résultats esthétiques n'entraînent pas forcément d'amélioration psychologique, voire même des fois, des déceptions (Millet-Bartoli, 2008).

Avec la médecine morphologique anti-âge, non invasive et réversible, les séquelles physiques ou psychologiques sont moindres... et l'attrait plus grand. Mais, un bilan psychologique s'avère toujours nécessaire afin de déterminer la demande précise du patient, et de l'accompagner au mieux dans son expérience esthétique ; d'autant plus que les pressions médiatiques et sociales augmentent, le surmenage professionnelle et des conditions de vie parfois difficiles, dans un environnement pollué... « Quand le monde nous échappe, il reste le corps. » (Le Breton, 2005). C'est pourquoi, la Beauté se recentre sur le corps – le visage en particulier, puisque le plus fragile, le plus exposé aux regards, et, même s'il est embelli, maquillé, il reste unique et incomparable, une nudité qui définit l'altérité de l'homme.

Et, avec le vieillissement constant de la population, le souci de beau ne touche plus seulement les « jeunes » ; le troisième âge revendique de plus en plus une beauté, qui leur est propre, dans un souci de santé, mais aussi de séduction. Un véritable métissage trans-générationnel est en train de se constituer, et peut être, une nouvelle définition de la beauté ?

Après cette étude, il est donc difficile de donner une définition exacte de la beauté ou de ses concepts. On peut désigner par « canon de beauté » une règle de représentation permettant d'obtenir une grâce harmonieuse des formes représentées, en fonction des normes de l'époque, définissant ainsi ce qui est considéré comme beau, et ce qui ne l'est pas. Mais ces normes évoluent, et ce qui était considéré comme beau à un siècle donné, ne le sera plus forcément le siècle suivant.

Inversement, les canons d'hier seront peut être les canons de demain ?

CONCLUSION

La beauté a suscité au fil des siècles nombres de réflexion, d'ouvrages et d'œuvres d'art. Pendant très longtemps, la beauté était dans l'objet même. La notion d'harmonie, d'équilibre, devait en être le fondement. Puis, on a tenté alors de définir des critères de beauté, objectifs, appelés « canons », sans lesquels la beauté ne pouvait exister. Mais, ces concepts n'étaient cependant pas universalisables. La beauté s'est ensuite tournée vers le divin, pour incarner la morale chrétienne. Puis, la beauté a été mise en équation, avec le nombre d'or, ce qui lui a donné une allure mystique. Par la suite, la beauté est devenue affaire individuelle et sociale, durant l'ère industrielle, pour prendre un nouvel essor avec le développement du cinéma, puis celui de la presse *fashion*. La beauté, de nos jours, évolue au rythme des modes du prêt-à-porter, si bien qu'elle en devient insaisissable, déstructurée.

Serge Gainsbourg disait : « La laideur a ceci de supérieur à la beauté qu'elle ne disparaît pas avec le temps ». Mais, la beauté doit-elle être réservée exclusivement aux jeunes personnes répondant aux critères esthétiques modernes de notre société de consommation ? Paradoxalement, alors que les concepts de beauté se consomment et se succèdent rapidement, notre société est vieillissante ; il est important de souligner que la beauté ne disparaît pas mais, bien au contraire, que sa représentation évolue avec le temps : pour la première fois de son histoire, la beauté devient affaire de seniors.

Ainsi, la beauté est-elle une entité complexe. On peut retenir que c'est une notion abstraite, qui, au travers d'une expérience sensorielle, va procurer un sentiment de plaisir ou de satisfaction.

Le rôle du médecin *anti-age* n'est pas dans le jugement du beau, ni même de réparer les méfaits du temps, mais bel et bien d'accompagner le ou la patiente dans son expérience esthétique propre, afin de définir, ensemble, une beauté personnalisée, qui saura respecter ses propres canons de beauté, tout en les corrélant aux données esthétiques actuelles de la société.

La beauté est un langage, parlé par tous les individus, de tous les peuples, de toutes les nationalités, de tous les continents, de toutes les époques, et ce, depuis que l'homme s'est regroupé en société humaine. Il n'y a pas donc pas une beauté unique, universalisable, mais des beautés individuelles, métissées, parfois intemporelles, relatives aux sociétés et aux époques, réunissant toutes les émotions propres à chaque être humain : la beauté est transgénérationnelle, transculturelle et transcontinentale et on peut se demander alors si une Histoire de la Beauté a un sens.

TEXTES PHILOSOPHIQUES

Texte 1

Aurèle (Marc) : les imperfections aussi participent à la beauté

« Les accidents même des corps naturels ont une sorte de grâce et d'attrait ; par exemple, ces parties du pain que la chaleur du feu a fait entrouvrir : car quoique ces crevasses se soient faites, en quelque manière, contre le dessein du boulanger, elles ne laissent pas de donner de l'agrément au pain, et d'exciter à le manger. Les figes mûres se fendent; les olives parfaitement mûres semblent approcher de la pourriture, et tout cela cependant ajoute un mérite au fruit. Les épis courbés, les sourcils épais du lion, l'écume qui sort de la bouche des sangliers, et beaucoup d'autres objets semblables, sont fort éloignés de la beauté, si on les considère chacun en particulier ; cependant, parce que ces accidents leur sont naturels, ils contribuent à les orner, et l'on aime à les y voir.

C'est ainsi qu'un homme qui aura l'âme sensible, et qui sera capable d'une profonde réflexion, ne verra, dans tout ce qui existe en ce monde, rien qui ne soit agréable à ses yeux, comme tenant, par quelque côté, à l'ensemble des choses. Dans ce point de vue, il ne regardera pas avec moins de plaisir la gueule béante des bêtes féroces, que les images qu'en font les peintres ou les sculpteurs. Sa sagesse trouvera dans les personnes âgées une sorte de vigueur et de beauté aussi touchantes, pour lui, que les grâces de l'enfance. Il envisagera du même œil beaucoup d'autres choses qui ne sont pas sensibles à tout le monde, mais seulement à ceux qui se sont rendu bien familier le spectacle de la nature et de ses différents ouvrages ».

Pensées pour moi-même, livre III, art. 2, 170 après J.C.

Texte 2

Aurobindo (Sri) : la beauté supra-rationnelle et la raison

« Ce rôle est particulièrement évident dans les deux domaines qui, dans l'échelle ordinaire de nos pouvoirs sont les plus proches de la raison et l'encadrent : l'être esthétique et l'être éthique, la recherche du Beau et la recherche du Bien. Chez l'homme, la poursuite de la beauté trouve son expression la plus intense et la plus satisfaisante dans les grands arts créateurs : poésie, peinture, sculpture, architecture ; mais finalement, il n'est pas d'activité dans la nature et de la vie humaine d'où l'on doive l'exclure, pourvu que nous comprenions la beauté en son sens le plus vaste et le plus vrai. Apprécier totalement et universellement la beauté, rendre notre vie et notre être entièrement beaux, est sûrement nécessaire à la perfection de l'individu et de la société. Mais à l'origine, cette recherche de la beauté n'est pas rationnelle ; elle jaillit des sources de notre vie, c'est un instinct et une impulsion, un instinct de satisfaction esthétique et une impulsion de création et de jouissance esthétiques. Prenant naissance dans les parties infra rationnelles de notre être, cet instinct, cette impulsion commence avec bien des imperfections, des impuretés et d'évidentes grossièretés, non seulement dans leurs créations mais dans leur appréciation des choses. C'est ici que la raison entre en jeu pour discerner, éclairer, corriger, signaler les insuffisances et les grossièretés, énoncer des lois d'esthétique, purifier notre appréciation et notre création par un raffinement du goût et une connaissance juste.

Tant que nous ne sommes au stade où nous cherchons à apprendre et à nous corriger, il peut sembler que la raison soit le vrai législateur, aussi bien pour l'artiste que pour l'admirateur, et, bien qu'elle ne soit pas le créateur de notre instinct ni de notre impulsion esthétiques, elle peut cependant apparaître comme le créateur en nous d'une conscience esthétique ou comme son juge et son guide vigilants. Ce qui était une activité obscure et désordonnée devient, grâce à elle, conscient de soi et capable d'un discernement rationnel dans l'oeuvre et dans le plaisir esthétiques.

Mais encore n'est-ce vrai que dans certaines limites restreintes, ou si c'est entièrement vrai sur quelque point, ce ne l'est qu'au stade intermédiaire de notre recherche et de notre activité esthétiques. Partout où la création de beauté touche à la grandeur et à la puissance, partout où l'appréciation et le plaisir esthétiques s'élèvent à leur plus haute intensité, le rationnel est toujours dépassé et abandonné. La création de beauté en poésie et en art ne tombe pas sous la souveraineté de la raison, elle n'appartient même pas à sa sphère. L'intellect n'est pas le poète, l'artiste, le créateur en nous ; la création vient d'un influx suprême de lumière et de pouvoir qui doit toujours par vision et par inspiration pour être vraiment fructueux. L'activité créatrice peut se servir de l'intellect dans certaines de ses opérations, mais dans la mesure où elle se soumet à l'intellect, elle perd de sa puissance et de sa force de vision, elle amoindrit la splendeur et la vérité de la beauté qu'elle crée. L'intellect peut s'emparer de l'influx supra rationnel, modérer et réprimer le divin enthousiasme de la création et le forcer à obéir à la prudence de ses décrets ; mais ce faisant, il rabaisse l'oeuvre à son

niveau inférieur, et l'abaissement est proportionnel à l'intervention intellectuelle. En fait, par elle-même, l'intelligence peut seulement arriver au talent, encore que ce puisse être un haut talent et même un talent incomparable s'il est suffisamment aidé d'en haut. Le génie, le vrai créateur, est toujours supra rationnel de par sa nature et ses moyens d'expression, même lorsqu'il semble faire le travail de la raison; il est le plus lui-même, le plus élevé dans son travail, le plus égal dans la puissance, dans la profondeur, la hauteur et la beauté de sa réalisation quand il est le moins touché par la pure intellectualité le moins soumis au mélange du contrôle intellectuel et qu'il retombe le moins souvent des hauteurs de sa vision et de son inspiration pour s'appuyer sur les procédés toujours mécaniques de la construction intellectuelle. La création artistique qui accepte les canons de la raison et qui oeuvre dans les limites fixées par elle, peut-être grande, belle et puissante, car le génie peut conserver sa puissance même quand il oeuvre enchaîné et qu'il refuse de déployer toutes ses ressources, mais s'il fait appel aux moyens de l'intellect, il construit, il ne crée pas vraiment. Il peut construire agréablement et avec une grande et impeccable dextérité, mais son succès reste formel et n'appartient pas à l'esprit : c'est un succès de la technique et non l'incarnation de l'impérissable vérité de la beauté saisie en sa réalité intérieure, en sa félicité divine et son appel à la suprême source d'extase, l'Ânanda ».

Le cycle humain – Psychologie du développement social, Buchet-Chastel, 1973.

Texte 3

Avalon (Arthur) ou Sir John Woodroffe : le macrocosme et le microcosme

« L'homme est un microcosme (kshudramânda). Le monde est le macrocosme (brahmânda). Il existe des mondes innombrables dont chacun est gouverné par des Seigneurs particuliers, bien qu'ils aient qu'une seule grande Mère qu'adorent ces Seigneurs eux-mêmes, en mettant sur leur tête la poussière de ses pieds. En tout, est tout ce qui est dans tout le reste. Il n'est donc dans l'univers rien que ne soit dans le corps humain. Il est inutile de lever les yeux vers le ciel pour trouver Dieu. Il est en nous, comme le Maître intérieur (antaryâmin) ou Soi intérieur (antarâtma). Tout le reste est Sa puissance, manifestée en mental et matière. Tout ce qu'il existe de mental ou de matière dans le monde existe sous quelque forme ou en quelque manière dans le corps humain. Nous avons déjà cité cette formule du Vishvasâra Tantra : « Ce qui est ici est là. Ce qui n'est pas ici n'est nulle part ». Dans le corps est le couple suprême shiva-shakti, présent en toutes choses. Dans le corps est prakriti shakti avec tous ses produits ».

La puissance du Serpent – le tantrisme expliqué aux Occidentaux, p. 55-56, 2006.

Texte 4

Bergson : l'art pour éveiller notre sensibilité devant la Nature

« Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans le temps des tableaux inimitables. Notre regard saisirait au passage, sculptés dans le marbre vivant du corps humain, des fragments de statue aussi beaux que ceux de la statuaire antique. Nous entendrions chanter au fond de nos âmes, comme une musique quelquefois gaie, plus souvent plaintive, toujours originale, la mélodie ininterrompue de notre vie intérieure. Tout cela est autour de nous, tout cela est en nous, et pourtant rien de tout cela n'est perçu par nous distinctement. Entre la nature et nous, que dis-je ? Entre nous et notre propre conscience, un voile s'interpose, voile épais pour le commun des hommes, voile léger, presque transparent, pour l'artiste et le poète. Quelle fée a tissé ce voile ? Fût-ce par malice ou par amitié ? Il fallait vivre, et la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur, c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même, les différences inutiles à l'homme sont effacées, les ressemblances utiles à l'homme sont accentuées, des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera. Ces routes sont celles où l'humanité entière a passé avant moi. Les choses ont été classées en vue du parti que j'en pourrai tirer. Et c'est cette classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses...

L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir. Et là même où nous la remarquons (comme lorsque nous distinguons un homme d'un autre homme), ce n'est pas l'individualité même que notre œil saisit, c'est-à-dire une certaine harmonie tout à fait originale de formes et de couleurs, mais seulement un ou deux traits qui faciliteront la reconnaissance ».

Le rire, P.U.F. p. 115-117, 1899.

Texte 5

Bourdieu : la beauté, une question de goût et de dégoût

« L'artiste est ce professionnel de la transformation de l'implicite en explicite, de l'objectivation, qui transforme le goût en objet, qui réalise le potentiel, c'est-à-dire ce sens pratique du beau qui ne peut se reconnaître qu'en se réalisant. En effet, le sens pratique du beau est purement négatif et fait presque exclusivement de « refus ». L'objectivateur du goût est à l'égard du produit de son objectivation dans le même rapport que le consommateur : il peut le trouver ou ne pas le trouver à son goût. On lui reconnaît la compétence nécessaire pour objectiver un goût. Plus exactement, l'artiste est quelqu'un que l'on reconnaît comme tel en se reconnaissant dans ce qu'il a fait, en reconnaissant dans ce qu'il a fait ce que l'on aurait fait si l'on avait su le faire. C'est un « créateur », mot magique que l'on peut employer une fois définie l'opération artistique comme opération magique, c'est-à-dire typiquement sociale. (Parler de producteur, comme il faut le faire bien souvent, pour rompre avec la représentation ordinaire de l'artiste comme créateur – en se privant par là de toutes les complicités immédiates que ce langage est assuré de trouver et chez les « créateurs » et chez les consommateurs, qui aiment à se penser comme « créateurs », avec le thème de la lecture comme re-création, c'est s'exposer à oublier que l'acte artistique est un acte de production d'une espèce tout à fait particulière, puisqu'il doit faire exister complètement quelque chose qui était déjà là, dans l'attente même de son apparition, et le faire exister tout à fait autrement, c'est-à-dire comme une chose sacrée, comme objet de croyance).

Les goûts, comme ensemble de choix faits par une personne déterminée, sont donc le produit d'une rencontre entre le goût objectivé et le goût du consommateur ».

La métamorphose des goûts, publié dans Questions de sociologie, Editions de Minuit, 1980, p.163.

Texte 6

Descartes (René) : la raison du beau

« Pour votre question, savoir si on peut établir la raison du beau, c'est tout de même que ce que vous demandiez auparavant, pourquoi un son est plus agréable que l'autre, sinon que le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue. Mais généralement, ni le beau ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de votre jugement à l'objet; et parce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée. Et je ne le saurais mieux expliquer, que j'ai fait autrefois, en ma Musique ; je mettrai ici les mêmes mots, parce que j'ai le livre entre les mains : "Entre les objets d'un sens, le plus agréable à l'esprit n'est pas celui qui est perçu avec le plus de facilité, ni celui qui est perçu avec le plus de difficulté. C'est celui dont la perception n'est pas assez facile pour combler l'inclination naturelle par laquelle les sens se portent vers leurs objets, et n'est pas assez difficile pour fatiguer le sens." J'expliquais "ce qui est perçu facilement ou difficilement par le sens" comme, par exemple, les compartiments d'un parterre qui ne consisteront qu'en une ou deux sortes de figures, arrangées toujours de même façon, se comprendront bien plus aisément que s'il y en avait dix ou douze, et arrangés diversement; mais ce n'est pas à dire qu'on puisse nommer absolument l'un plus beau que l'autre mais, selon la fantaisie des uns, celui de trois sortes de figures sera le plus beau, selon celle des autres, celui de quatre, ou de cinq, etc. Mais ce qui plaira à plus de gens, pourra être nommé simplement le plus beau, ce qui ne saurait être déterminé »

Lettre à Mersenne, 18 mars 1630, Œuvres et lettres, Pléiade, p.924-925.

Texte 7

De Vinci (Léonard) : les proportions de l'homme

« Dans son ouvrage sur l'architecture, l'architecte Vitruve déclare que la nature a agencé les dimensions de l'homme de la façon suivante : quatre doigts font une paume, et quatre paumes un pied ; six paumes font une coudée, quatre coudées une hauteur d'homme, et quatre coudées font aussi une enjambée ; vingt-quatre paumes font une hauteur d'homme, et ces mesures se retrouvent dans ses édifices. Si tu écarter les jambes au point de réduire ta taille d'un quatorzième, et que tu ouvres les bras et les lèvres, jusqu'à toucher le sommet de ta tête, avec tes doigts médians, sache que le nombril sera au centre du cercle formé par les extrémités des membres étendus, et l'espace entre les jambes formera un triangle équilatéral.

L'étendue comprise entre les bras écartés d'un homme est égale à sa hauteur.

De la naissance des cheveux au bas du menton, il y a la dixième partie d'une hauteur d'homme ; du bas du menton au sommet de la tête, le huitième de la hauteur d'un homme ; du sommet de la poitrine au haut de la tête, le sixième ; du haut de la poitrine à la naissance des cheveux, il y a le septième de l'homme entier ; des mamelons au sommet de la tête, le quart. La largeur extrême des épaules représente en soi le quart de l'homme ; du coude à la pointe du médius il y a un cinquième ; du coude à l'extrémité de l'épaule, un huitième ; la main entière constituera un dixième. Le pénis commence au milieu du corps. Le pied est la septième partie de l'homme. De la plante du pied au point qui est juste au-dessous du genou, il y a le quart de l'homme. De ce point à la naissance du pénis, également le quart.

Les parties qui se trouvent entre le menton et le nez, et entre les points de départ de la chevelure et des sourcils, équivalent à la superficie de l'oreille, et représentent un tiers de la face ».

Carnets, Gallimard, 1942, tome 1, p.224-225.

Texte 8

Diderot (Denis) : la perception des rapports

« J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée.

Quand je dis tout, j'en excepte pourtant les qualités relatives au goût et à l'odorat ; quoique ces qualités puissent réveiller en nous l'idée de rapports, on n'appelle point beaux les objets en qui elles résident, quand on ne les considère que relativement à ces qualités. On dit un mets excellent, une odeur délicieuse ; mais non un beau mets, une belle odeur. Lors donc qu'on dit, voilà un beau turbot, voilà une belle rose, on considère d'autres qualités dans la rose et dans le turbot que celles qui sont relatives aux sens du goût et de l'odorat.

Quand je dis tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapport, ou tout ce qui réveille cette idée, c'est qu'il faut bien distinguer les formes qui sont dans les objets, et la notion que j'en ai. Mon entendement ne met rien dans les choses, et n'en ôte rien. Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n'en ont pas moins telle ou telle forme, et tel et tel arrangement entre elles ; qu'il y eût des hommes ou qu'il n'y en eût point, elle n'en serait pas moins belle ; mais seulement pour des êtres possibles constitués de corps et d'esprit comme nous ; car pour d'autres, elle pourrait n'être ni belle ni laide, ou même être laide. D'où il s'ensuit que, quoiqu'il n'y ait point de beau absolu, il y a deux sortes de beau par rapport à nous, un beau réel, et un beau aperçu".

Article « Beau », extrait de l'Encyclopédie, 1747-1765.

Texte 9

Emerson (Ralph Waldo) : beauté de la nature

« Il est un besoin plus noble que satisfait la nature, à savoir l'amour de la beauté.

Les anciens appelaient le monde "cosmos" beauté. La constitution de toutes choses est telle, ou tel le pouvoir plastique de l'oeil humain, que les formes primaires, le ciel, la montagne, l'arbre, l'animal, nous procurent du plaisir en et pour elles-mêmes; un plaisir naissant de la ligne, de la couleur, du mouvement et de l'ordre. Ceci semble dû en partie à l'oeil lui-même. L'oeil est le plus grand des artistes. Par l'action conjuguée de sa structure et des lois de la lumière se produit la perspective, qui intègre chaque masse d'objets, de quelque caractère que ce soit, en une sphère colorée et nuancée, si bien que là où les objets particuliers sont pauvres et indifférents, le paysage qu'ils composent est rond et symétrique. Et de même que l'oeil est le meilleur des agenceurs, la lumière est le premier des peintres. Il n'existe pas d'objet si répugnant qu'une lumière intense ne puisse rendre beau. L'excitation qu'elle provoque sur le sens de la vue et une sorte d'infinité qui est en elle, comme l'espace et le temps, rend gaie toute matière. Même un cadavre possède sa propre beauté. Mais à côté de cette grâce générale répandue sur toute la nature, presque toutes les formes individuelles sont agréables à l'oeil, comme le montrent nos imitations de quelques-unes d'entre elles : le gland, la vigne, la pomme de pin, l'épi de blé, l'oeuf, les ailes et la forme de nombre d'oiseaux, la griffe du lion, le serpent, le papillon, les coquillages, la flamme, les nuages, les bourgeons, les feuilles et les formes de beaucoup d'arbres, tel que le palmier par exemple...

La nature nous comble par son charme adorable et sans aucun mélange de bénéfice physique. Je contemple le spectacle du matin depuis le sommet de la colline qui jouxte ma maison, de la pointe du jour jusqu'au lever du soleil, empli d'une émotion qu'un ange pourrait partager. De longues barres minces de nuages flottent comme des poissons dans un océan de lumière cramoisie. Depuis la terre, comme d'un rivage, je plonge mes regards dans cette mer silencieuse. Il me semble participer à ses transformations rapides; l'envoûtant sortilège atteint ma poussière et je me dilate et m'unis au vent du matin. Comme la nature sait nous rendre pareils aux dieux avec quelques éléments communs ! Donnez-moi la santé et le jour et je rendrai la pompe des empereurs ridicule. L'aube est mon Assyrie; le coucher du soleil et le lever de la lune ma Paphos et les royaumes inouïs de la féerie; le vaste midi sera mon Angleterre des sens et de l'entendement, et la nuit mon Allemagne de la philosophie mystique et des rêves ».

La Nature, Allia édition, p. 19-20, 1836.

Texte 10

Freud (Sigmund) : l'exigence culturelle de beauté

« Comme si nous voulions dénier la revendication que nous avons tout d'abord élevée, nous saluons aussi comme culturel ce que font les hommes quand nous voyons leur sollicitude se tourner vers des choses qui ne sont pas du tout utiles et sembleraient plutôt inutiles, par ex. quand les espaces aménagés en jardins, nécessaires dans une ville comme terrains de jeu et réserves d'air, portent aussi des plates-bandes de fleurs, ou quand les fenêtres des demeures sont ornées de pots de fleurs. Nous remarquons bientôt que l'inutile, dont nous attendons qu'il soit estimé par la culture, c'est la beauté ; nous exigeons que l'homme de la culture vénère la beauté là où il la rencontre dans la nature et qu'il l'instaure dans des objets, pour autant que le permet le travail de ses mains. Il s'en faut de beaucoup que nos revendications envers la culture soient par là épuisées. Nous réclamons encore de voir les signes de la propreté et de l'ordre. Nous réclamons encore de voir les signes de la propreté et de l'ordre. Nous ne nous faisons pas une haute idée de la culture d'une ville de province anglaise à l'époque de Shakespeare quand nous lisons qu'un gros tas de fumier s'étalait devant la porte de sa maison paternelle à Stratford ; nous sommes indignés et crions au barbare – ce qui est l'opposé du culturel – quand nous trouvons les chemins du Wiener Wald jonchés de papiers épars. Toute espèce de saleté nous semble incompatible avec la culture ».

Le malaise dans la culture, 1929, trad. P. Cotet, R. Lainé et J. Stute-Cadiot, PUF, 1995, p. 35-36.

Texte 11

Hegel (Friedrich) : la beauté artistique

« S'il est un fait qu'on ne saurait contester, c'est que l'esprit possède le pouvoir de se considérer lui-même, qu'il est doué d'une conscience qui le rend capable de se penser lui-même et tout ce qui jaillit de lui. C'est qu'en effet la pensée constitue la nature la plus intime et essentielle de l'esprit. Par cette conscience pensante qu'il a de lui-même et de ses produits, quelle que soit l'apparence de liberté et même d'arbitraire que puissent présenter ceux-ci, l'esprit, s'il y est vraiment immanent, se comporte conformément à son essence et à sa nature. Or, l'art et ses œuvres, en tant que jaillis de l'esprit et engendrés par lui, sont eux-mêmes de nature spirituelle, alors même que leur représentation affecte une apparence sensible, si cette apparence est pénétrée d'esprit. Sous ce rapport déjà, l'art est plus proche de l'esprit et de sa pensée que la nature extérieure, inanimée et inerte ; l'esprit ne retrouve que lui-même dans les produits de l'art. Et alors même qu'une œuvre d'art, au lieu d'exprimer pensées et concepts, représente le développement du concept à partir de lui-même, une aliénation vers le dehors, l'esprit possède le pouvoir non seulement de s'appréhender lui-même sous la forme qui lui est propre et qui est celle de la pensée, mais aussi de se reconnaître comme tel dans son aliénation sous la forme du sentiment et de la sensibilité, bref de s'appréhender dans cet autre lui-même ; et il le fait en transformant cette forme aliénée en pensée et en la ramenant ainsi à lui-même. En se comportant ainsi à l'égard de cet autre que lui-même, l'esprit, loin de se rendre infidèle à ce qu'il est réellement, loin de s'oublier et de s'effacer ou de se montrer incapable de saisir ce qui diffère de lui-même, appréhende au contraire et lui-même et son contraire. Le concept est en effet l'universel qui subsiste dans ses manifestations particulières, qui déborde sur lui-même et sur l'autre que lui-même et possède ainsi le pouvoir et l'activité nécessaires pour supprimer l'aliénation qu'il s'est imposée. C'est pourquoi l'œuvre d'art, dans laquelle la pensée s'aliène d'elle-même, fait partie du domaine de la pensée conceptuelle, et l'esprit, en la soumettant à l'examen scientifique, ne fait que satisfaire le besoin de sa nature la plus intime. La pensée étant ce qui constitue son essence et son concept, l'esprit n'est satisfait que lorsqu'il a pénétré de pensée tous les produits de son activité et les a ainsi faits vraiment siens ».

Introduction à l'esthétique, Le beau – vol. 1, Flammarion, 1979, p. 25-26.

Texte 12

Hugo (Victor) : la laideur et la beauté

« Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du Créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à k secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.

Ainsi voilà un principe étranger à l'Antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie.

Et ici, qu'il nous soit permis d'insister ; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature romantique, de la littérature classique ».

Les Trois premiers actes de Cromwell, préface, Hachette, 1858, p.12.

Texte 13

Hume (David) : de la norme du goût

« Il y a une espèce de philosophie qui coupe court à tous les espoirs de succès d'une telle tentative, et nous représente l'impossibilité de jamais atteindre aucune norme du goût. La différence, y est-il dit, est très vaste entre le jugement et le sentiment. Tout sentiment est juste, parce que le sentiment ne renvoie à rien au-delà de lui-même et qu'il est toujours réel, partout où un homme en est conscient. Mais toutes les déterminations de l'entendement ne sont pas justes, parce qu'elles renvoient à quelque chose au-delà d'elles-mêmes, c'est-à-dire à la réalité, et qu'elles ne sont pas toujours conformes à cette norme. Parmi un millier d'opinions différentes que des hommes divers entretiennent sur le même sujet, il y en a une, et une seulement, qui est juste et vraie. Et la seule difficulté est de la déterminer et de la rendre certaine. Au contraire, un millier de sentiments différents, excités par le même objet, sont justes, parce qu'aucun sentiment ne représente ce qui est réellement dans l'objet. Il marque seulement une certaine conformité ou une relation entre l'objet et les organes ou facultés de l'esprit, et si cette conformité n'existait pas réellement, le sentiment n'aurait jamais pu, selon toute possibilité, exister. La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente. Une personne peut même percevoir de la difformité là où une autre perçoit de la beauté. Et tout individu devrait être d'accord avec son propre sentiment, sans prétendre régler ceux des autres. Chercher la beauté réelle ou la réelle laideur est une vaine enquête, comme de prétendre reconnaître ce qui est réellement doux ou ce qui est réellement amer. Selon la disposition des organes, le même objet peut être à la fois doux et amer ; et le proverbe a justement déterminé qu'il est vain de discuter des goûts. Il est très naturel, et tout à fait nécessaire, d'étendre cet axiome au goût mental, aussi bien qu'au goût physique. Et ainsi le sens commun, qui est si souvent en désaccord avec la philosophie, et spécialement avec la philosophie sceptique, se trouve, sur un exemple au moins, s'accorder avec elle pour prononcer la même décision ».

De la norme du goût, Essais esthétiques, trad. R. Bouveresse, Garnier-Flammarion, 2000, p. 127.

Texte 14

Kant (Emmanuel) : le jugement de goût doit être émancipé de tout intérêt

« Quand la question est de savoir si une chose est belle, ce que l'on veut savoir, ce n'est pas si l'existence de cette chose a ou pourrait avoir quelque importance pour nous-même ou pour quiconque, mais comment nous en jugeons quand nous nous contentons de la considérer (dans l'intuition ou dans la réflexion). Si quelqu'un me demande si je trouve beau le palais que j'ai devant les yeux, je peux toujours répondre que je n'aime pas ce genre de choses qui ne sont faites que pour les badauds ; ou bien comme ce sachem iroquois, qui n'appréciait rien à Paris autant que les rôtisseries ; je peux aussi, dans le plus pur style de Rousseau, récriminer contre la vanité des Grands, qui font servir la sueur du peuple à des choses si superflues ; je puis enfin me persuader bien aisément que si je me trouvais dans une île déserte, sans espoir de revenir jamais parmi les hommes, et si j'avais le pouvoir de faire apparaître par magie, par le simple fait de ma volonté, un édifice si somptueux, je ne prendrais même pas cette peine dès lors que je disposerais déjà d'une cabane qui serait assez confortable pour moi. On peut m'accorder tout cela et y souscrire, mais là n'est pas le problème. En posant la dite question, on veut simplement savoir si cette pure et simple représentation de l'objet s'accompagne en moi de satisfaction, quelle que puisse être mon indifférence concernant l'existence de l'objet de cette représentation. On voit aisément que c'est ce que je fais de cette représentation en moi-même, et non pas ce en quoi je dépends de l'existence de l'objet, qui importe pour que je puisse dire qu'un tel objet est beau et pour faire la preuve que j'ai du goût. Chacun devra admettre que le jugement sur la beauté au sein duquel il se mêle le moindre intérêt est tout à fait de parti pris et ne constitue nullement un jugement de goût qui soit pur. Il ne faut pas se soucier le moins du monde de l'existence de la chose mais y être totalement indifférent, pour jouer le rôle de juge en matière de goût [...]

[...] Définition du beau : Le goût est la faculté de juger ou d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, indépendamment de tout intérêt. On appelle beau l'objet d'une telle représentation ».

Critique de la faculté de juger, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. 2, pp. 959-967.

Texte 15

Kant (Emmanuel) : l'universalité sans concept de la beauté

« Le beau est ce qui est représenté sans concepts comme l'objet d'une satisfaction universelle. Cette définition du beau peut être déduite de la définition précédente, qui en faisait l'objet d'une satisfaction indépendante de tout intérêt. En effet, ce dont quelqu'un a conscience que la satisfaction qu'il en retire est chez lui-même indépendante de tout intérêt, cela ne peut pas être jugé autrement par lui que comme contenant nécessairement un principe de satisfaction pour tous. Dans la mesure, en effet, où cette satisfaction ne se fonde pas sur une inclination quelconque (ni sur quelque autre intérêt réfléchi), mais où, au contraire, celui qui porte un tel jugement se sent entièrement libre quant à la satisfaction qu'il attribue à l'objet, il ne peut dégager au principe de la dite satisfaction aucune condition d'ordre personnel et privé, dont le sujet qu'il est serait le seul à dépendre ; et il doit donc nécessairement regarder cette satisfaction comme fondée sur ce qu'il peut supposer exister en chacun; par voie de conséquence, il devra se croire nécessairement fondé à attendre que tous éprouvent une satisfaction semblable. Il parlera donc du beau comme si la beauté était une propriété de l'objet et comme si le jugement était un jugement logique (comme s'il en constituait une connaissance grâce à des concepts de l'objet), alors qu'en fait ce jugement n'est qu'un jugement esthétique et n'a pour contenu qu'un rapport de la représentation de l'objet au sujet, et ce, parce que ledit jugement présente quand même avec le jugement logique cette ressemblance, que l'on peut le supposer valable pour tous. Mais cette universalité ne peut pas non plus remonter à des concepts, car il n'y a pas de transition permettant de passer des concepts au sentiment de plaisir et de déplaisir [...]

[...] Il faut par conséquent que soit attachée au jugement de goût, avec la conscience qu'il y a en lui d'être dégagé de tout intérêt, une prétention à la validité pour tous, sans universalité fondée objectivement, c'est-à-dire en somme qu'une prétention à l'universalité subjective est nécessairement liée à ce jugement de goût ».

Critique de la faculté de juger, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. 2, pp. 967-968.

Texte 16

Krishnamurti (Jiddu) : le goût et l'appréciation de la beauté

« La beauté est quelque chose d'extraordinaire. Elle n'est jamais personnelle bien que nous en fassions quelque chose de personnel. Nous mettons des fleurs dans nos cheveux, nous avons de jolis saris, nous portons de belles chemises et de beaux pantalons, nous sommes très élégants et nous cherchons à être aussi beaux que possible ; mais c'est là une beauté limitée. Je ne dis pas que vous ne devez pas porter de beaux vêtements, mais cela sans plus ne consiste pas à apprécier la beauté. Apprécier la beauté, c'est voir un arbre, un tableau, une statue, les nuages, le ciel, les oiseaux en plein vol, l'étoile du matin et le coucher du soleil derrière ces collines. Pour percevoir cette immense beauté, il nous faut voir au-delà de nos petites vies personnelles.

Vous pouvez avoir bon goût. Savez-vous ce que veut dire « avoir le goût harmonieux ? Savoir comment combiner des couleurs, ne pas porter des couleurs criardes, ne pas tenir des propos cruels sur les autres, se sentir plein de bienveillance, voir la beauté d'une maison, avoir de beaux tableaux dans votre chambre, que celle-ci ait de belles proportions ; tout cela c'est le bon goût et on peut le cultiver. Mais avec bon goût ce n'est pas apprécier la beauté. La beauté n'est jamais une chose personnelle. Quand on en fait quelque chose de personnel, elle est toujours centrée sur soi... Apprécier vraiment la beauté, c'est voir une montagne, la beauté des arbres, sans que "vous" soit présent. C'est éprouver le bonheur de regarder, même si les choses appartiennent à quelqu'un d'autre [...].

[...] Prenez conscience de la beauté. Vous avez fini de regarder les choses extérieures et maintenant avec les yeux fermés vous pouvez regarder ce qui se passe en vous".

Réponses sur l'Éducation, Éditions Bartillat, p.52-53, 1998.

Texte 17

Lacan (Jacques) : la barrière du beau

« Si nous devons prendre au sérieux la dénonciation freudienne de la fallace de ces satisfactions dites morales, pour autant qu'une agressivité s'y dissimule qui réalise cette performance de dérober à celui qui l'exerce sa jouissance, tout en répercutant sans fin sur ses partenaires sociaux son méfait (ce qu'indiquent ces longues conditionnelles circonstanciées est exactement l'équivalent du Malaise de la Civilisation dans l'œuvre de Freud), alors on doit se demander par quels moyens opérer honnêtement avec le désir ; c'est-à-dire comment préserver le désir avec cet acte où il trouve ordinairement plutôt son collapsus que sa réalisation et qui au mieux ne lui présente (au désir) que son exploit, sa geste héroïque comment préserver le désir, préserver ce qu'on peut appeler une relation simple ou salubre du désir à cet acte.

Ne mâchons pas les mots de ce que veut dire salubre dans le sens de l'expérience freudienne : ceci veut dire débarrassé, aussi débarrassé que possible de cette infection qui à nos yeux, mais pas seulement à nos yeux, aux yeux depuis toujours dès qu'ils s'ouvrent à la réflexion éthique... cette infection qui est le fond grouillant de tout établissement social comme tel. Ceci suppose bien sûr que la psychanalyse, dans son manuel opératoire même, ne respecte pas ce que j'appellerai cette taie, cette cataracte nouvellement inventée, cette plaie morale, cette forme de cécité que constitue une certaine pratique du point de vue dit sociologique. Je ne m'étendrai pas là-dessus. [...] Je rappellerai seulement que c'est par le chemin de la référence proprement éthique que constitue la réflexion sauvage de Sade, que c'est sur les chemins insultants de la jouissance sadianiste que je vous ai montré un des accès possibles à cette frontière proprement tragique où se situe le oberland freudien, que c'est au sein de ce que certains d'entre vous ont baptisé l'entre-deux-morts (terme très exact pour désigner le champ où s'articule expressément comme tel tout ce qui arrive dans l'univers propre dessiné par Sophocle et pas seulement dans l'aventure d'Edipe Roi), que se situe ce phénomène dont je crois pouvoir dire que nous avons introduit un repérage dans la tradition éthique, dans la réflexion sur les motifs et les motivations du bien. Ce repérage, pour autant que je l'ai désigné proprement comme étant celui de la beauté en tant qu'elle orne, a pour fonction de constituer le dernier barrage avant cet accès à la chose dernière, à la chose mortelle, à ce point où est venue faire son dernier aveu la méditation freudienne sous le terme de la pulsion de mort ».

Le Transfert, Séminaire VIII, Séance du 16 novembre 1960.

Texte 18

Nietzsche (Friedrich) : la beauté, illusion nécessaire

« C'est un phénomène éternel : l'insatiable volonté, par l'illusion qu'elle déploie sur les choses, trouve toujours un moyen de tenir fermement en vie ses créatures et de les contraindre à continuer de vivre. L'un est captivé par le plaisir socratique de la connaissance et l'illusion de pouvoir guérir de cette manière l'éternelle blessure de l'existence, l'autre se prend à la séduction de ces voiles de beauté que l'art laisse flotter devant ses yeux, un troisième va chercher dans la consolation métaphysique l'assurance que sous le tourbillon des phénomènes la vie continue de s'écouler, indestructible ; pour ne rien dire de ces illusions plus communes et presque plus puissantes encore que le vouloir tient prêtes à tout instant. Ces trois degrés de l'illusion sont de toute façon réservés aux natures les plus nobles et les mieux armées qui ressentent avec un dégoût plus profond le poids et la difficulté de l'existence et qui doivent recourir à des stimulants choisis pour tromper ce dégoût. Tout ce que nous appelons civilisation consiste dans ces stimulants : selon le dosage, nous obtiendrons plutôt, soit une civilisation socratique, soit une civilisation artistique, soit une civilisation tragique — ou bien, si l'on veut bien nous permettre de nous référer à des exemples historiques, une civilisation alexandrine, hellénique ou bouddhiques.

Notre monde moderne est tout entier pris dans le filet de la civilisation alexandrine et se donne pour idéal l'homme théorique armé des moyens de connaissance les plus puissants et travaillant au service de la science. Socrate en est d'archétype et l'ancêtre ».

La naissance de la tragédie, § 18.

Texte 19

Ovide : Narcisse ou la beauté trompeuse

« Comme cette nymphe, d'autres, nées dans les eaux ou sur les montagnes, et auparavant une foule de jeunes hommes s'étaient vus dédaignés par Narcisse. Aussi une victime de ses mépris, levant les mains vers le ciel, s'écria : « Puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour ! » La déesse de Rhamnonte exauça cette juste prière. Il y avait une source limpide dont les eaux brillaient comme de l'argent ; jamais les pâtres ni les chèvres qu'ils faisaient paître sur la montagne, ni aucun autre bétail ne l'avaient effleurée, jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté. Tout alentour s'étendait un gazon dont ses eaux entretenaient la vie par leur voisinage, et une forêt qui empêchait le soleil d'attédir l'atmosphère du lieu. Là, le jeune homme, qu'une chasse ardente et la chaleur du jour avaient fatigué, vint se coucher sur la terre, séduit parla beauté du site et par la fraîcheur de la source. Il veut apaiser sa soif ; mais il sent naître en lui une soif nouvelle ; tandis qu'il boit, épris de son image, qu'il aperçoit dans l'onde, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros. Étendu sur le sol, il contemple ses yeux, deux astres, sa chevelure digne de Bacchus et non moins digne d'Apollon, ses joues lisses, son cou d'ivoire, sa bouche gracieuse, son teint qui à un éclat vermeil unit une blancheur de neige ; enfin il admire tout ce qui le rend admirable. Sans s'en douter, il se désire lui-même ; il est l'amant et l'objet aimé, le but auquel s'adressent ses vœux ; les feux qu'il cherche à allumer sont en même temps ceux qui le brûlent. Que de fois il donne de vains baisers à cette source fallacieuse ! Que de fois, pour saisir son cou, qu'il voyait au milieu des eaux, il y plongea ses bras, sans pouvoir s'atteindre ! Que voit-il ? Il l'ignore ; mais ce qu'il voit le consume ; la même erreur qui trompe ses yeux les excite. Crédule enfant, pourquoi t'obstines-tu vainement à saisir une image fugitive ? Ce que tu recherches n'existe pas ; l'objet que tu aimes, tourne-toi et il s'évanouira. Le fantôme que tu aperçois n'est que le reflet de ton image ; sans consistance par soi-même, il est venu et demeure avec toi ; avec toi il va s'éloigner, si tu peux t'éloigner ».

Les Métamorphoses, III, 402-436, tr. G. Lafaye, Les Belles Lettres, 1985, tome I, p.81-82.

Texte 20

Platon : l'idée de Beau

« SOCRATE. - Étranger, poursuivra-t-il, dis-moi donc ce que c'est que le beau.

HIPPIAS. - Celui qui pose cette question, Socrate, veut qu'on lui apprenne ce qui est beau ?

SOCRATE. - Ce n'est pas là ce qu'il demande, ce me semble, Hippias, mais ce que c'est que le beau.

HIPPIAS. - Et quelle différence y a-t-il entre ces deux questions ?

SOCRATE. - Tu n'en vois pas ?

HIPPIAS. - Non, je n'en vois aucune.

SOCRATE. - Il est évident que tu en sais davantage que moi. Cependant fais attention, mon cher. Il te demande, non pas ce qui est beau, mais ce que c'est que le beau.

HIPPIAS. - Je comprends, mon cher ami : je vais lui dire ce que c'est que le beau, et il n'aura rien à répliquer. Tu sauras donc, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau, c'est une belle jeune fille.

SOCRATE. - Par le chien, Hippias, voilà une belle et brillante réponse. Si je répons ainsi, aurai-je répondu, et répondu juste à la question, et n'aura-t-on rien à répliquer ?

HIPPIAS. - Comment le ferait-on, Socrate, puisque tout le monde pense de même, et que ceux qui entendront ta réponse te rendront tous témoignage qu'elle est bonne ?

SOCRATE. - Admettons... Mais permets, Hippias, que je reprenne ce que tu viens de dire. Cet homme m'interrogera à peu près de cette manière : "Socrate, réponds-moi : toutes les choses que tu appelles belles ne sont-elles pas belles, parce qu'il y a quelque chose de beau par soi-même ?" Et moi, je lui répondrai que, si une jeune fille est belle, c'est qu'il existe quelque chose qui donne leur beauté aux belles choses.

HIPPIAS. - Crois-tu qu'il entreprenne après cela de te prouver que ce, que tu donnes pour beau ne l'est point; ou s'il entreprend, qu'il ne se couvrira pas de ridicule ?

SOCRATE. - Je suis bien sûr, mon cher, qu'il l'entreprendra ; mais s'il se rend ridicule par là, c'est ce que la chose elle-même fera voir. Je veux néanmoins te faire part de ce qu'il me dira.

HIPPIAS. - Voyons.

SOCRATE. - "Que tu es plaisant, Socrate ! me dira-t-il. Une belle jument n'est-elle pas quelque chose de beau, puisque Apollon lui-même l'a vantée dans un de ses oracles ?" Que répondrons-nous,

Hippias. - N'accorderons-nous pas qu'une cavale est quelque chose de beau, je veux dire une cavale qui soit belle? Car, comment oser soutenir que ce qui est beau n'est pas beau ?

HIPPIAS. - Tu dis vrai, Socrate, et le dieu a très bien parlé. En effet, nous avons chez nous des cavales parfaitement belles.

SOCRATE. - "Fort bien, dira-t-il. Mais quoi ! Une belle lyre n'est-elle pas quelque chose de beau ?" En conviendrons-nous, Hippias ?

HIPPIAS. - Oui.

SOCRATE. - Cet homme me dira après cela, j'en suis à peu près sûr, je connais son humeur : "Quoi donc, mon cher ami, une belle marmite, n'est-elle pas quelque chose de beau ?"

HIPPIAS. - Quel homme est-ce donc là, Socrate ? Qu'il est malappris d'oser employer des termes si bas dans un sujet si noble !

SOCRATE. - Il est ainsi fait, Hippias. Il ne faut point chercher en lui de politesse ; c'est un homme grossier, qui ne se soucie que de la vérité. Il faut pourtant lui répondre, et je vais dire le premier mon avis. Si une marmite est faite par un habile potier ; si elle est unie, ronde et bien cuite, comme sont quelques-unes de ces belles marmites à deux anses, qui contiennent six mesures, et sont faites au tour ; si c'est d'une pareille marmite qu'il veut parler, il faut avouer qu'elle est belle. Car comment refuser la beauté à ce qui est beau ? ».

Hippias Majeur, 287d-288e.

Texte 21

Platon : la dialectique du beau

« Ce qu'il faut, quand on va par la bonne voie à ce but, c'est en vérité de commencer dès le jeune âge à s'orienter vers la beauté corporelle, et tout d'abord, si l'on est bien dirigé par celui qui vous dirige, de n'aimer qu'un seul beau corps et, à cette occasion, d'engendrer de beaux discours ; mais, ensuite, de se rendre compte que la beauté qui réside en tel ou tel corps est soeur de la beauté qui réside en un autre, et, supposé qu'on doive poursuivre la beauté qui réside dans la forme, que ce serait le comble de la folie de ne pas tenir pour une et identique la beauté qui réside dans tous les corps, mais que cette réflexion doit plutôt faire de celui qui aime un amoureux de tous les beaux corps et relâcher d'autre part la force de son amour à l'égard d'un seul parce qu'il est arrivé à dédaigner ce qui, à son jugement, compte si peu ! Après quoi, c'est la beauté dans les âmes qu'il estimera plus précieuse que celle qui appartient au corps : au point que, s'il advient qu'une gentille âme se trouve en un corps dont la fleur n'a point d'éclat, il se satisfait d'aimer cette âme, de s'y intéresser et d'enfanter de semblables discours, comme d'en chercher qui rendront la jeunesse meilleure ; et c'est assez pour le contraindre maintenant d'envisager ce qu'il y a de beau dans les occupations et dans les règles de conduite ; c'est même assez d'avoir aperçu la parenté qui à soi-même unit tout cela, pour que désormais la beauté corporelle ne tienne qu'une petite place dans son estime ! Après les occupations, c'est aux connaissances que le mènera son guide, pour que cette fois il aperçoive la beauté qu'il y a en celles-ci et pour que, portant ses regards sur la vaste région déjà occupée par le beau, cessant de lier comme un valet sa tendresse à une unique beauté, celle de tel jouvenceau, de tel homme, d'une seule occupation, il cesse d'être, en cet esclavage, un être misérable et un diseur de pauvretés ; au contraire, tourné maintenant vers le vaste océan du beau et le contemplant, il pourra enfanter en foule de beaux, de magnifiques discours, ainsi que des pensées nées dans l'inépuisable aspiration vers le savoir ; jusqu'au moment enfin où il aura assez pris de force et de croissance pour voir qu'il existe une certaine connaissance unique, celle dont l'objet est le beau dont je vais te parler ».

Le Banquet, 209e-210d, tr. fr. L. Robin, Les Belles Lettres.

Texte 22

Ravaisson (Félix) : beauté et symétrie

« Maintenant l'action créatrice se révèle non pas tant encore dans les formes que dans les mouvements pour lesquels sont faites les formes, non pas tant encore par la beauté que par la grâce dont un poète a dit : plus belle encore que la beauté. Les Grecs disaient ce qu'a répété Vitruve en l'appliquant à l'architecture : la beauté a deux parties, la symétrie et l'eurythmie, celle-ci supérieure à celle-là.

La symétrie est la correspondance des parties qui les rend commensurables les unes avec les autres, car tel est le sens du mot. De tous les êtres l'homme est celui où la symétrie est la plus parfaite, les parties y étant les plus proportionnées entre elles et avec le tout. C'est chez lui, par exemple, que les différents membres ont la dimension et la force qui répondent le mieux aux dimensions et à la force les uns des autres et du corps et de la tête. Mais la symétrie ne suffit pas à la beauté ; il y faut de plus, a dit Plotin, la vie de laquelle témoigne le mouvement. Le mouvement s'estime par le temps et le nombre. C'est ce que dit le mot « eurythmie ». Rythme c'est nombre, et « eu » ou « bien », signifie que c'est une chose qui s'estime par sentiment plutôt que par jugement. Le mouvement qui fait bien et qu'apprécie ainsi la sensibilité, c'est la grâce. Vie, nombre, grâce, c'est ce qui fait véritablement, en la parfaitant, la beauté. Et c'est ce que la nature montre plus que partout ailleurs dans la figure humaine ».

Testament philosophique, 1901, éd. Boivin, 1933, p. 81.

Texte 23

Schopenhauer (Arthur) : le plaisir esthétique

« Nous avons trouvé dans la contemplation esthétique deux éléments inséparables : la connaissance de l'objet considéré non comme chose particulière, mais comme idée platonicienne, c'est-à-dire comme forme permanente de toute une espèce de choses ; puis la conscience, celui qui connaît, non point à titre d'individu, mais à titre de sujet connaissant pur, exempt de volonté. Nous avons également vu la condition nécessaire pour que ces deux éléments se montrent toujours réunis : il faut renoncer à la connaissance liée au principe de raison, laquelle cependant est seule valable pour le service de la volonté comme pour la science. Nous allons voir également que le plaisir esthétique, provoqué par la contemplation du beau, procède de ces deux éléments ; c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui nous le procure davantage, selon l'objet de notre contemplation esthétique.

[...] Mais cet état est justement celui que j'ai signalé tout à l'heure à titre de condition de la connaissance de l'idée ; c'est la contemplation pure, c'est le ravissement de l'intuition, c'est la confusion du sujet et de l'objet, c'est l'oubli de toute individualité, c'est la suppression de cette connaissance qui obéit au principe de raison et qui ne conçoit que des relations ; c'est le moment où une seule et identique transformation fait de la chose particulière contemplée l'idée de son espèce, de l'individu connaissant, le pur sujet d'une connaissance affranchie de la volonté ; désormais sujet et objet échappent, en vertu de leur nouvelle qualité, au tourbillon du temps et des autres relations. Dans de telles conditions, il est indifférent d'être dans un cachot ou dans un palais pour contempler le coucher du soleil.

[...] Il n'y a que la force intérieure d'une âme artiste pour produire de si grands effets ; mais cette impulsion objective de l'âme se trouve facilitée et favorisée par les objets extérieurs qui s'offrent à nous, par l'exubérance de la belle nature qui nous invite et qui semble nous contraindre à la contempler. Une fois qu'elle s'est présentée à notre regard, elle ne manque jamais de nous arracher, ne fût-ce que pour un instant, à la subjectivité et à la servitude de la volonté ; elle nous ravit et nous transporte dans l'état de pure connaissance. Aussi un seul et libre regard jeté sur la nature suffit-il pour rafraîchir, égayer et reconforter d'un seul coup celui que tourmentent les passions, les besoins et les soucis : l'orage des passions, la tyrannie du désir et de la crainte, en un mot toutes les misères du vouloir lui accordent une trêve immédiate et merveilleuse. C'est qu'en effet, du moment où, affranchis du vouloir, nous nous sommes absorbés dans la connaissance pure et indépendante de la volonté, nous sommes entrés dans un autre monde, où il n'y a plus rien de tout ce qui sollicite notre volonté et nous ébranle si violemment. Cet affranchissement de la connaissance nous soustrait à ce trouble d'une manière aussi parfaite, aussi complète que le sommeil et que le songe : heur et malheur sont évanouis, l'individu est oublié ; nous ne sommes plus l'individu, nous sommes pur sujet

connaissant : nous sommes simplement l'œil unique du monde, cet œil qui appartient à tout être connaissant, mais qui ne peut, ailleurs que chez l'homme, s'affranchir absolument du service de la volonté ; chez l'homme toute différence d'individualité s'efface si parfaitement qu'il devient indifférent de savoir si l'œil contemplateur appartient à un roi puissant ou bien à un misérable mendiant. Car ni bonheur ni misère ne nous accompagnent à ces-hauteurs. Cet asile, dans lequel nous échappons à toutes nos peines, est situé bien près de nous ; mais qui a la force de s'y maintenir longtemps ? Il suffit qu'un rapport de l'objet purement contemplé avec notre volonté ou notre personne se manifeste à la conscience : le charme est rompu ; nous voilà retombés dans la connaissance soumise au principe de raison ; nous prenons connaissance non plus de l'Idée, mais de la chose particulière, de l'anneau de cette chaîne, à laquelle nous appartenons aussi nous-mêmes ; nous sommes, encore une fois, rendus à toute notre misère. La plupart des hommes s'en tiennent le plus souvent à cette dernière condition ; car l'objectivité, c'est-à-dire le génie, leur manque totalement.

C'est pour cette raison qu'ils n'aiment point à se trouver seuls en face de la nature : ils ont besoin d'une société, tout au moins de la société d'un livre. Chez eux en effet la connaissance ne cesse de servir la volonté : c'est pourquoi ils ne cherchent dans les objets que le rapport qu'ils peuvent y découvrir avec leur volonté ; tout ce qui ne leur offre point un rapport de cette nature provoque au fond de leur être cette plainte éternelle et désolante, pareille à l'accompagnement d'une basse : « Cela ne me sert de rien. » Aussi dès qu'ils sont seuls, le plus beau site prend-il à leurs yeux un aspect glacé, sombre, étranger, hostile.

C'est enfin cette béatitude de la contemplation affranchie de volonté qui répand sur tout ce qui est passé ou lointain un charme si prestigieux et qui nous présente ces objets dans une lumière si avantageuse ; nous sommes là dupes de nous-mêmes. Quand nous nous représentons les jours — depuis longtemps écoulés — que nous avons passés dans un endroit éloigné, ce sont les objets seuls que notre imagination évoque, et non le sujet de la volonté qui, alors comme aujourd'hui, portait avec soi le poids de ses incurables misères : elles sont oubliées, parce qu'elles ont été depuis bien souvent renouvelées. L'intuition objective agit dans le souvenir comme elle agirait sur les objets actuels, si nous prenions sur nous de nous débarrasser de la volonté et de nous livrer à cette intuition. De là vient que, lorsqu'un besoin nous tourmente plus que d'ordinaire, le souvenir des scènes passées ou lointaines passe devant nous semblable à l'image d'un paradis perdu. L'imagination évoque exclusivement la partie objective de nos souvenirs, jamais la partie individuelle ou subjective ; nous nous imaginons par suite que cette partie objective s'est autrefois présentée à nous toute pure, toute dégagée des relations importunes avec la volonté, comme son image se présente aujourd'hui à notre fantaisie : et pourtant les rapports des objets avec notre volonté ne nous avaient point causé moins de tourments alors qu'à présent. Nous pouvons, au moyen des objets présents, comme au moyen des objets éloignés, nous soustraire à tous les maux ; il suffit pour cela d'être capables de nous élever à une contemplation pure de ces objets ; nous en arrivons ainsi à croire que ces objets seuls sont présents et que nous ne le sommes point nous-mêmes : dans cet état nous sommes affranchis de notre triste moi ; nous sommes devenus, à titre de sujets connaissant purs, complètement identiques avec

les objets ; autant notre misère leur est étrangère, autant en de pareils moments elle le devient à nous-mêmes. Le monde considéré comme représentation demeure seul ; le monde comme volonté est évanoui.

J'espère avoir montré clairement par ces considérations la nature et l'importance de la condition subjective du plaisir esthétique; cette condition, nous l'avons vu, consiste à affranchir la connaissance que la volonté asservissait, à oublier le moi individuel, à transformer la conscience en un sujet connaissant pur et affranchi de la volonté, du temps, de toute relation. En même temps que ce côté subjectif de la contemplation esthétique, son côté objectif, c'est-à-dire la conception intuitive de l'Idée platonicienne, se manifeste toujours à titre de corrélatif nécessaire [...]

[...] nous devons en conclure que la connaissance pure, débarrassée et affranchie de toute volonté, constitue quelque chose d'éminemment délectable ; elle est, à ce titre, un élément important de la jouissance esthétique [...]

Le Monde comme volonté et comme représentation, 1819, livre III, chapitre 38.

Texte 24

Thomas d'Aquin : la beauté est une lumière divine

« L'on approprie l'éternité au Père, la beauté au Fils, la jouissance au Saint-Esprit. En effet, l'éternité, en tant qu'elle signifie l'être sans commencement, offre une analogie avec la propriété du Père, principe sans principe. La species ou beauté offre de son côté une analogie avec la propriété du Fils. Car la beauté requiert trois conditions. D'abord l'intégrité ou perfection: les choses tronquées sont laides par là même. Puis les proportions voulues ou harmonie. Enfin l'éclat: des choses qui ont de brillantes couleurs, on dit volontiers qu'elles sont belles.

Or, la première de ces conditions offre une analogie avec cette propriété du Fils de posséder en lui vraiment et parfaitement la nature du Père, en tant qu'il est Fils. S. Augustin l'insinue quand il dit: « En lui, c'est-à-dire dans le Fils, est la vie suprême et parfaite. »

La deuxième condition répond à cette autre propriété du Fils, d'être l'image expresse du Père. Aussi voyons-nous qualifier de « beau » tout portrait qui représente parfaitement le modèle, celui-ci fût-il laid. Augustin en touche un mot quand il note: « Lui, en qui est une si haute ressemblance et la suprême égalité... »

La troisième condition s'accorde avec la troisième propriété du Fils, Verbe parfait, « lumière et splendeur de l'intelligence », comme dit Damascène. S. Augustin y touche aussi lorsqu'il dit:

« En tant que Verbe parfait et sans défaut, art en quelque sorte du Dieu tout-puissant... »

Somme théologique, Partie I, question 39, article 8, conclusion, tr. A.-M. Roguet, Cerf, 1999.

Texte 25

Voltaire : relativisme esthétique

« Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le to kalon. Il vous répondra que c'est sa crapaupe avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable ; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias ; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au to kalon.

J'assistais un jour à une tragédie auprès d'un philosophe. « Que cela est beau ! disait-il – Que trouvez-vous là de beau ? lui dis-je. – C'est, dit-il, que l'auteur a atteint son but ». Le lendemain il prit une médecine qui lui fit du bien. « Elle a atteint son but, lui dis-je ; voilà une belle médecine ! » Il comprit qu'on ne peut pas dire qu'une médecine est belle, et crue pour donner à quelque chose le nom, de beauté, il faut qu'elle vous cause de l'admiration et du plaisir. Il convint que cette tragédie lui avait inspiré ces deux sentiments, et que c'était là le to kalon, le beau. Nous fîmes un voyage en Angleterre : on y joua la même pièce, parfaitement traduite ; elle fit bâiller tous les spectateurs. « Oh, oh ! dit-il, le to kalon n'est pas le même pour les Anglais et pour les Français. Il conclut, après bien des réflexions, que le beau est souvent très relatif, comme ce qui est décent au Japon est indécent à Rome, et ce qui est de mode à Paris ne l'est pas à Pékin ; et il s'épargna la peine de composer un long traité sur le beau. Il y a des actions que le monde entier trouve belles. Deux officiers de César, ennemis mortels l'un de l'autre, se portent un défi, non à qui répandra le sang l'un de l'autre derrière un buisson en tierce et en quarte comme chez nous, mais à qui défendra le mieux le camp des Romains, que les Barbares vont attaquer. L'un des deux, après avoir repoussé les ennemis, est près de succomber ; l'autre vole à son secours, lui sauve la vie, et achève la victoire.

Un ami se dévoue à la mort pour son ami, un fils pour son père : l'Algonquin, le Français, le Chinois, diront tous que cela est fort beau, que ces actions leur font plaisir, qu'ils les admirent ».

Dictionnaire philosophique, 1764, article Beau.

Texte 26

WILDE (Oscar) : la beauté éphémère

« Allons-nous asseoir à l'ombre, proposa Lord Henry. Parker vient de servir les rafraîchissements. D'ailleurs, si vous restez exposé au soleil de feu, il gâtera votre visage et Basil ne voudra plus vous peindre. Non, vous n'avez pas le droit de vous laisser brunir. Ce ne serait pas joli ! - Eh ! Qu'importe ? s'exclama gaiement Dorian Gray, en prenant place sur le banc, tout au fond du jardin.

- Il importe beaucoup pour vous, monsieur Gray.

- Pourquoi ?

- Parce que vous possédez la plus merveilleuse jeunesse, et que la jeunesse est le seul bien digne d'envie.

- Je n'ai pas cette impression

- Non, vous n'avez pas cette impression pour le moment. Mais un jour viendra où vous serez vieux, laid, décrépît, où la pensée aura labouré votre front de ses sillons arides, et la passion flétri vos lèvres de ses odieux tisons ; ce jour là, vous l'aurez cette impression, dans toute son horreur. À présent, où que vous alliez, votre charme rayonne sur le monde. En sera-t-il ainsi toujours ?... Vous avez un visage d'une extraordinaire beauté monsieur Gray. Ne fronchez pas les sourcils, c'est un fait. Or la Beauté est une des formes du Génie. Que dis-je ? Elle surpasse même le Génie, n'ayant pas comme lui à se démontrer. Elle est une des réalités suprêmes de ce monde, comme l'éclat du soleil, comme l'éveil du printemps, comme le reflet dans une eau sombre de cette conque d'argent qu'on appelle la lune. La Beauté ne se discute pas. Elle règne de droit divin. Elle fait prince quiconque la possède.

Vous souriez ? Ah ! Vous ne sourirez plus, quand vous l'aurez perdue. On dit parfois que la Beauté est toute superficielle. Peut-être. Moins superficielle, en tout cas que la Pensée. À mon sens, la Beauté est la merveille des merveilles. Il n'y a que les esprits légers pour ne pas juger par les apparences. Le vrai mystère du monde est le visible est non l'invisible...

Oui, monsieur Gray, les dieux vont ont été bienveillants. Mais, ce qu'ils donnent, les dieux sont prompts à le reprendre. Vous n'avez que bien peu d'années à jouir vraiment, parfaitement et pleinement de la vie. Votre jeunesse s'en ira, votre beauté avec elle, et vous découvrirez tout à coup qu'il faudra faire votre deuil des triomphes, ou bien vous contenter de triomphes médiocres, rendus plus amères que des défaites par le souvenir du passé. Chaque mois qui s'évanouit vous rapproche d'une horrible épouvante. Le Temps vous jalouse et guerroye contre vos lis et vos roses. Un jour, votre teint sera blême, vous joues hâves, vos yeux ternes. Vous souffrirez abominablement. Ah! Tant que la jeunesse est à vous, demandez-lui tout ce qu'elle peut donner ! ».

Le portrait de Dorian Gray, Librairie Générale Française, 1983, p. 39.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE – *Poétique*, 336 après J.C.

AZOULAY E, GAILLARD F, NOUSCHI M, PICQ P et VIGARELLO G. – *100 000 ans de beauté*, éd. Gallimard, 2008.

BAUDELAIRE - *Les Fleurs du mal*, 1857.

BARIDON L, GUEDRON M. - *Corps et arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, éd. L'Harmattan, 1999.

BOILEAU Nicolas – *L'Art poétique*, 1674.

BOURDIEU Pierre – *La métamorphose des goûts*, dans *Questions de sociologies*, éd. de minuit, 1980.

BUSS David, *Les stratégies de l'amour* – éd. InterEditions : 1994.

BURKE Edmund - *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.

CLEYET-MICHAUD Marius - *Le nombre d'or*, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, 1993, p.31-33, 88.

DARWIN Charles – *Origine des espèces*, 1859.

DARWIN Charles – *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, partie II, chap. XX (« Caractères sexuels secondaires chez l'homme (suite) »), 1871, p. 658-660.

DE ROMIEU Marie - *Instruction pour les jeunes dames*, 1572.

DIDEROT Denis – *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* – Article « Beau », Tome 2, 1751.

ECO Umberto – *Histoire de la beauté* – éd. Flammarion, 2004.

EUCLIDE – *Les Eléments*, Volume II, Livre VI, vers 300 av. J.C.

FERRY Luc - *Le Sens du beau : Aux origines de la culture contemporaine*. éd. Librairie Générale Française, 2001.

FREUD Sigmund – *Le malaise dans la culture*, 1929.

GALIEN Claude – *Des doctrines d'Hippocrate et de Platon*, ch. 5, traduction de Muller-Dufeu, n° 1160.

GOMBRICH Ernst - *L'Histoire de la Beauté*, 1950.

GRAMMER K, FINK B, NEAVE N. - *Human pheromones and sexual attraction*. European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology 2005;118(2):135-142.

GROYS Boris – *Staline, œuvre d'art totale* –éd. Chambon, 1990.

HEGEL Friedrich - *L'Idée de beau*, dans *Introduction à l'Esthétique*, 1820.

HERACLITE - *Fragments*, VI^e siècle av. J.-C.

HUGO Victor – *Les trois premiers actes de Cromwell*, Théâtre, 1858.

HUME David – *Essais esthétiques*, dans *De la norme du goût*, 1757.

KANT Emmanuel - *Analytique du beau*, dans la *Critique de la faculté de juger*, 1790.

LACAN Jacques - *L'éthique de la psychanalyse*, 1960.

LANGLOIS JH, ROGGMAN L. - Attractive faces are only average. *Psychological Science* 1990:115-121.

LE BRETON David - *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, 2005

LEPSIUS - *Quelques découvertes provenant des monuments égyptiens utiles pour la connaissance de l'histoire de la période ptolémaïque* [« Über einige Ergebnisse der ägyptischen Denkmäler für die Kenntniß der Ptolemäergeschichte »], Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1852.

LIEBAULT - *Trois livres de l'embellissement et ornement du corps humain*, 1562.

LODE Thierry - *La guerre des sexes chez les animaux, une histoire naturelle de la sexualité*, éd. Odile Jacob, 2006.

LORENZ Konrad - *Le Compagnon dans l'environnement propre de l'oiseau*, 1935.

MILLET-BARTOLI Françoise – *La beauté sur mesure, psychologie et chirurgie esthétique*, éd. Odile Jacob, 2008.

NEVEUX Marguerite - *Le Nombre d'or, radiographie d'un mythe suivi de la Divine Proportion*. éd. Seuil / collection Points Sciences 1997.

NICOLLE JM – *La Beauté : concours 2009 ECS / ECE*, éd. Bréal, 2008.

NIETZSCHE Friedrich – *La naissance de la tragédie*, 1872.

PACIOLI Luca – *De Divina Proportione*, 1509.

PLATON – *Timée, Le Banquet, Hippias majeur*, IV^e siècle av. J.C.

PLINE L'ANCIEN - *Histoire naturelle*, I^e siècle ap. J.C.

PLOTIN - *Du beau*, Ennéades, III, 3, 6, III^e siècle ap. J.C.

THOMAS D'AQUIN – *Somme théologique*, 1266 - 1273.

SCHMIDT Eva Maria - *Der Kasseler Apollon und seine Repliken, Antike Plastik V*, Berlin, 1966, p. 38-39.

SYMONS Donald - *Beauty is in the Eye of the Beholder. The Evolutionary Psychology of Human Female Attractiveness*, dans *Sexual Nature, Sexual Culture*, University of Chicago Press, 1995:80-120.

VIGARELLO Georges - *Histoire de la beauté – Le corps et l’art d’embellir de la Renaissance à nos jours* – éd. Points, 2004.

VOLTAIRE – *Dictionnaire philosophique portatif* – Article « beau », 1764.

WILDE Oscar – *Le portrait de Dorian Gray*, 1890.

➤ **Références et liens :**

Cosmétologie : www.produits-beaute.com

Histoire de l’art :

www.brigitte-tschanper.com

www.histoiredelart.net

Beaux Arts Magazine – *Qu’est ce que la beauté ?* - N°300 – 2009, p : 50-103.

Musée Testut Latarjet d’anatomie et d’histoire naturelle médicale :

www.museetl.univ-lyon1.fr/html/osteologie/cranes

Nombre d’or :

www.le.nombre.dor.free.fr

www.classiqueinfo-disque.com

Le Nombre d'or en France de 1896 à 1927. Roger Herz-Fischler. Université Carleton, Ottawa, Canada : http://herz-fischler.ca/ARTICLES/nombre_or_france_article.pdf

www.trucsmaths.free.fr/nombre_d_or.htm

Chalagam édition : <http://www.chalagam.com>

Philosophie générale et philosophie esthétique :

Jacques Darriulat : www.jdarriulat.net

Philosophie et spiritualité, Serge Carfantan : www.sergecar.perso.neuf.fr

« Leçon 84 - L’essence de la beauté »

« Leçon 47 – La contemplation esthétique »

Schopenhauer et l’appréciation esthétique : www.centrebouddhisteparis.org

Préhistoire :

Anthropologie : www.hominides.com

La Vénus de Willendorf : www.willendorf.info

Société de sondage : www.harrisinteractive.fr

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS

Aristote : 8, 30	Krishnamurti : 93
Aurèle : 8, 77	Lacan : 29, 30, 94, 108
Baudelaire : 61, 107	Le Corbusier : 19, 20
Bergson : 27, 81	Lysippe : 40, 41
Boileau : 22, 107	Nietzsche : 28, 30, 95, 108
Bourdieu : 31, 82, 107	Ovide : 8, 96
Burke : 25, 107	Pacioli : 10, 108
Cousin : 16	Platon : 7, 8, 27, 31, 33, 38, 40, 42, 97, 99, 107, 108
Darwin : 36, 107	Pline l' Ancien : 39, 108
Descartes : 22, 83	Plotin : 8, 42, 100, 108
Diderot : 23, 85, 107	Polyclète : 39, 40, 41
Dürer : 15, 16	Pythagore : 38
Eco : 6, 32, 33, 107	Rabelais : 31
Emerson : 86	Ravaisson : 42, 100
Euclide : 10, 40, 107	Schopenhauer : 27, 28, 101, 109
Fibonacci : 10, 11, 18, 19	Stendhal : 30
Freud : 29, 30, 87, 94, 107	Thomas d' Aquin : 9, 104, 108
Galien : 39, 40, 107	Vigarello : 33, 50, 107, 109
Gautier : 22	Villons : 18
Goethe : 22	Vinci : 15, 17, 47, 84
Hegel : 27, 88, 108	Vitruve : 15, 17, 41, 84, 100
Homère : 7	Wilde : 22, 106, 109
Hugo : 22, 89, 108	Xenakis : 18
Hume : 24, 25, 31, 90, 108	Zeising : 18
Kant : 26, 31, 91, 92, 108	

DURANTET (Bertrand) – « Evolution du concept de beauté au cours des siècles »
110 f., 12 sch., 26 tab., 13 ph., Th. Méd. Morph. Anti-Age : Paris XIII : 2010

Résumé:

A travers différents philosophes puis différents tableaux, nous avons étudié l'évolution du concept de beauté au fil des siècles...

Il a longtemps été associé à la femme, voire aux héros androgynes de la mythologie, renvoyant aux divins, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. La femme dévoile lentement sa beauté, en commençant par le visage au XVI^e siècle, puis le buste, au XVII^e et XVIII^e, et enfin les jambes, au XIX^e siècle. Cette évolution correspond aux changements de mœurs, qui s'incluent dans l'histoire des sociétés. Au départ, la beauté avait pour objet de séduire ; puis, au milieu du XIX^e siècle, avec l'industrialisation, la beauté est devenue une affaire sociale, avec l'apparition des magazines de mode et la vie citadine. La beauté est là pour afficher sa classe sociale, voir et être vu.

De nos jours, la beauté est affaire de tous, quelques soient les classes sociales. Elle devient le reflet identitaire d'un individu et devient un mode d'expression, voire de contestation. Mais, compte tenue des normes sociales, « on est tiraillé entre le singulier et le standard » selon Georges Vigarello : la beauté devient objet de satisfaction ou de mécontentement.

Mots Clés :

- Beauté
- Goût
- Canon
- Esthétique

Jury :

Président :	Monsieur le Pr. CAIX
Membres :	Madame le Dr. L.HOURI Monsieur le Dr. C.VITELLO

Date de soutenance :

24 Juin 2010

Adresse de l'auteur :

99 avenue Lacassagne,
69003 Lyon
b.durantet@voila.fr